

Pn 507 (d')

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 31
1984

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro/> <http://istoria-artei.ro>

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România; *Redactor șef adjunct:* VASILE DRĂGUȚ; *Membri:* OCTAVIAN BARBOSA, THEODORE ENESCU, DINU GIURESCU, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România; REMUS NICULESCU, PAUL PETRESCU, RĂZVAN THEODORESCU; *Secretar științific de redacție:* MARIUS TĂTARU; *Secretar de redacție:* DANIELA ARTĂREANU.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)* paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressé à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, Calea Griviței, 64—66, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament anual este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa :

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția, Calea Victoriei 196, București, R-71101, c. p. 22—129, sectorul I.

APARE O DATĂ PE AN

pu 507(d)

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 31

1984

S U M A R

MARIN GHERASIM	Pictura ca stare ciclică. Cicluri tematice în pictura contemporană românească	3
ILEANA PINTILIE	Școala de Arte Frumoase din Cluj (1925—1933): Un capitol al învățămîntului artistic transilvan	16
REMUS NICULESCU	William Ritter despre N. Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale a pictorului	31
IOANA CRISTACHE-PANAIT	Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea — prima jumătate a secolului al XIX-lea)	66

NOTE ȘI DOCUMENTE

MARINA ILEANA SABADOS	O nouă contribuție la cunoașterea picturii de sevalet din Moldova secolului al XVI-lea . . .	89
-----------------------	--	----

CRONICA

Sesiunile științifice ale Institutului de Istoria Artei, București, 1983 (<i>Marius Tătaru</i>)	93
A treia sesiune anuală a Comitetului Național Român de Istoria Artei, București, 30—31 martie 1984 (<i>Tereza Sinigalia și Mihai Ispir</i>)	94

EXPOZIȚII

Expozițiile anului 1983 (<i>Dan Grigorescu</i>)	97
---	----

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 31, P. 1—108, BUCUREȘTI, 1984



RECENZII

OLGA GRATZIOU,

Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596—1624). Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600, Atena, 1982, Supliment al revistei *Mnemon*, nr. 1, 202 p., 196 il. (*Tereza Sinigalia*) 100

* * *

Reviste. AMICI DEI MUSEI, Federazione Italiana *Amici dei Musei*, nr. : 23, febr. 1982 ; 24, mai 1982 ; 25, oct. 1982 ; 26, ian. 1983 ; 27, mai 1983 ; 28, sept. 1983 (*Ena Giurescu*) 103



CORNEL IRIMIE

(*Paul Petrescu*) 106

PICTURA CA STĂRE CICLICĂ

Cicluri tematice în pictura contemporană românească

MARIN GHERASIM

I. *Opera unică și opera serială.* Cînd Pablo Picasso susținea aforistic «eu nu caut, eu găsesc!», marele artist își nega înconștient întregul sens al demersului său artistic revoluționar. Pentru că, ce ar fi însemnat opera marelui spaniol dacă nu ar fi fost un neîncetat șir de iscoditoare, febrile căutări, ce ar fi însemnat ea pentru definirea de sine și implicit pentru definirea unui secol de o prodigioasă vocație a punerii sub semnul îndoielii, dacă nu ar fi stat sub semnul perpetuei febre de a pune întrebări? Neobositul experimentator dădea la iveală o neașteptată viziune conservatoare asupra artei, se făcea exponentul, nedorit de altfel de către el, al unei mentalități, al unei concepții care apusese: aceea a artistului creator de «capodopere», de opere finite, «definitive».

Secolul nostru a debutat cu un spirit viu, deschis căutării, opus osificărilor de tot felul, încît siguranța de sine afișată de marele artist trebuie să o privim cu neîncredere, mai degrabă ca un act voit teribilist decît drept expresia unei convingeri interioare. Pentru că nimic mai opus vieții, viului decît «definitivul». Viața ea și arta este proces, luptă a contrariilor, echilibru fragil, instabil, devenire, scop de atins. Operele înțelese ca «opere finite», «omogene» au ceva în ele din reflexul morții care ne dă sensul cel mai pregnant al definitivului (nu îngrijim «opere definitive» celor dispăruți?).

Privind sumar spre Orient, leagănul atitor înțelepciuni, vom constata că la vechii chinezi, principiul Dao ca principiu generativ exprima potențialitatea, posibilitatea existenței și nonexistenței, principiul eternei germinări. «*Dao de Jing* implică ideea dedublării unitarului, odată cu afirmarea acestuia ca natură a principiului în virtutea căreia *generează infinit (s. n.)* fără efort»¹. Artistul antic chinez, pătruns de această filozofie, considera actul pictării ca fiind expresia marilor energii creatoare ale cosmosului, al căror fluid dinamic era captat și transmis prin mină în actul întrupării imaginii. Totul era mișcare, energie, devenire. Artistul trebuia să se pună în starea de a o capta și transmite.

Actul pictării devine la vechii pictori chinezi o metaforă a genezei cosmice, a perpetuei regenerări universale. Opera are o relativă valoare autonomă, ea neputînd decît inserată într-o suită de opere să realizeze marele scop pe care și-l propune pictorul chinez: consonanța cu marea devenire cosmică. Dacă spiritul Orientului stabilește relații de pacificare, de unitate consubstanțială între om și cosmos, între uman, vegetal, mineral, animal, regnuri considerate a palpita de o viață secretă ce le leagă fratern în marea unitate a întregului, spiritul european dihotomic prin excelență separă și opune, distinge categorii polare, antagonice. Spirit și materie considerate separat și ca fiind opuse, binele și răul, simbolică luminii și a întunericului într-o ireconciliabilă înfruntare, divinul și spiritul răului sînt expresii ale spiritului european sfîșiat între opțiuni polare. De aici și măreția gestului existențial de a opta într-o lume a posibilităților egale.

¹ Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filozofiei Orientului antic*, București, 1980, p. 56.

Fiind un exponent al acestei spiritualități pline de tensiune morală, pornind de la dialectica vieții și a morții, filozoful Stéphane Lupasco se întreabă dacă opera de artă nu urmează aceleași legi a contradicției opozițiilor și a pacificării lor printr-un act integrator. «Nu cumva — se întreabă el —, oare izvorul și sensul însuși al artei se găsește tocmai în aceste neobosite și multiple procese de *omogenizare mortală și eterogenizare regeneratoare*, constatabile la baza informației noastre sensibile despre lume ... »². Tot el, analizând starea de contemplație, de «cunoaștere a cunoașterii», afirmă că la ea nu se poate ajunge decât prin contradicție. Translind discuția în sfera esteticului St. Lupasco afirmă: «În lucrurile spațiului, ale materiei brute, în reprezentările statice, artistul va pune timp, viață, mișcare (sculptura, pictura); în lucrurile timpului, ale materiei vii, ale senzațiilor succesive, ale diversității nesecate, el va pune spațiu, un «aceiași» îndeosebi sub forma ritmului (dansul, muzica). Devenirii generatoare de conștiință identificatoare îi va opune o devenire generatoare de conștiință diversificatoare și invers. El trebuie deci să i se smulgă fie uneia, fie alteia dintre cele două deveniri care îl tirăse cu ele și să genereze una din deveniri care nu este alta decât aceea pe care am numit-o cuantică. Va crea astfel acele soiuri de cuante care sînt operele de artă »³. Procesul creației este cu alte cuvinte un nesfârșit șir de intrupări, de afirmări în concretul individual al operei și de negări, reveniri, semne de întrebare, noi afirmări la nivelul întregii opere, o succesiune de afirmări și negări, de individualizări și generalizări într-o inextricabilă intercondiționare reciprocă. În chipul cel mai desăvârșit, acest proces este exprimat de către *ciclul plastic*, de către opera înseriată. Legătura între opere se face în acest caz conform unui principiu transindividual care nu neagă însă realitatea individuală a fiecărei opere în parte. Fiecare operă «îngheață» pentru o clipă în realitatea ei individuală pentru a reînvia la nivelul sensului dat de întreaga serie înțeleasă ca devenire.

II. *Tipuri de abordare ciclică. Analiza cîtorva cicluri picturale.* Structura problematică a ciclurilor este diferită. Ideea înseriării operelor este condiționată de necesități, motivații uneori antinomice, dictate de structura sensibilă și intelectuală diferită a fiecărui artist. Un lucru rămîne comun: necesitatea depășirii cantonării în «opera unicat». Vom analiza cîteva cazuri disparate, dar, credem, semnificative pentru tema noastră.

Natura teoretică a unor *Josef Albers, Max Bill, Victor Vasarely* i-a condus la cercetarea vizuală științifică, la cercetarea fundamentală a limbajului.

Problema esențială pe care și-o pun și pe care fiecare din ei o rezolvă în mod personal este aceea a raportului dintre realitatea fizică, tangibilă și efectul psihic, vizual. Problema artei devine o problemă a codificării în imagine a acestui raport. Metoda bizuită pe experiment și pe selecția rezultatelor are ca principal obiectiv elucidarea pe baze rigurose experimentale a unor realități specifice vizualului: contrastul simultan și succesiv, mișcarea culorilor în spectru, problema intervalelor cromatice (raportul de determinare reciprocă intensitate-luminozitate a culorilor), fondul invers, iluziile cromatice, saturația coloristică, «transparența aparentă», limitele de culoare etc. Toată această problematică pune în evidență relațiile mutuale între elementele expresiei plastice, faptul că ele nu există decât prin raport, nu au o existență în sine, autonomă. Imaginile sînt înșiruirea rezultatelor unui demers logic, deductiv, a unor procedee permutaționale. Seria este consecința dezvoltării necesare a unei premise date. Vizualitatea este considerată o știință conexă opticii, psihologiei, sociologiei etc. Artistul se instituie ca observator imparțial al unei experiențe supraindividuale. «Prin urmare, — serie G. C. Argan —, nici o cercetare nu poate avea drept obiect o singură imagine, ci o secvență de imagini dintre care nici una nu poate fi considerată privilegiată, mai semnificativă decât celelalte. Ceea ce interesează nu mai este imaginea în sine, ci ritmul în care imaginile se produc, se asociază, se schimbă. Deci elementul esențial al cercetării vizuale este factorul cinetic »⁴.

Forma cea mai logică a acestei cercetări este arta computerelor care pe baza principiilor permutaționale și a logicii matematice realizează dezvoltarea optimă a unei premise date. Combina-

² Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, 1982, p. 390.

³ *Ibidem*, p. 361, 362.

⁴ Giulio Carlo Argan, *Artă modernă*, București, 1982, p. 240.

torica semnelor, ca și posibilitățile de structurare a lor ia forma cea mai desăvârșită logică pe baza calculelor probabilistice ce tind la epuizarea tuturor posibilităților de raportare a elementelor plastice în cadrul unei trame alese.

Preocupată de multipla combinare a semnelor în cadrul unei structuri compoziționale fixe, seria de «Piramide» ale lui Jennifer Bartlett dezvăluie un proces artistic de tip speculativ cu vădite preocupări de natură formală. Conceptul de tip serial este indus din raportul constantă-transformare din cadrul unei trame compoziționale date.

O atitudine fundamental diferită propune *Horia Damian* în seria sa de «Piramide», născută din adinci imperative spirituale. Multiplicarea aceleiași imagini cu imperceptibile variații dobîndește la el un caracter ritual, creează reverberații infinite în conștiința receptoare datorită încărcăturii emoționale și intelectuale infuzate imaginii, bogatelor ei conotații culturale. Seria amplifică, potențează impresionant motivul ca în halucinantele alei cu sfîncși egiptene.

La *Ion Gheorghiu* formele marelui său ciclu de «Grădini suspendate» se generează permanent din sine, emerg dintr-un nucleu vital ca o matrice regeneratoare. Artistul utilizează în chip voit, printr-o sobră voință restrictivă, o arie relativ redusă de forme, de soluții compoziționale, dar cite nuanțe de gînd, de stare, de mijloace expresive ne aduce fiecare nouă ipostază a unicului său subiect! «N-a fost astfel — seria Dan Hăulică referitor la artist — în marea noastră tradiție pariul celor mai severi, al lui Pallady, bunăoară, pe care Ion Gheorghiu îl reverează? A tinde nu către variația motivelor, ci a trăirilor și a ideilor ce răsar, infinit reverberate, pe marginea motivului»⁵. Tema plastică unică trecută prin soluții sintactice și morfologice multiple reprezintă la Ion Gheorghiu un program urmărit cu o anume feroare controlată, cenzurată.

În ciclul intitulat «Marea», *Ion Pacea* deschide alte orizonturi de sens plastic, se implică în alt chip în lucrul său. Pictura devine un cîmp energetic, motivul este asimilat printr-un act simpatetic direct, nemijlocit. Ciclul se întemeiază ca o seismogramă a stărilor interioare în raport cu motivul generator, drept expresia unui contact emoțional de mare tensiune. Pictura este la Ion Pacea trăire în act, gest, acțiune, succesiune de acțiuni. Gîndirea pictorului se vedește drept una specific picturală, neliterară, nediscursivă. Expresia picturală se modelează cu maximă suplețe

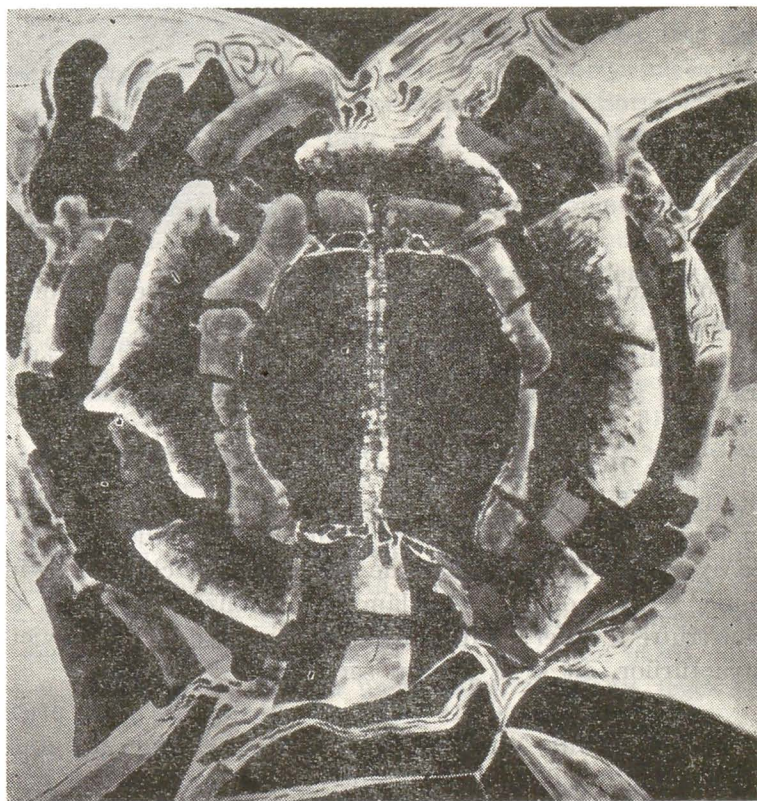


Fig. 1. — Ion Gheorghiu, *Grădină suspendată*.

⁵ Dan Hăulică, *Planeta grădinilor*, în *Secolul XX*, nr. 1, 2, 3, 1979.

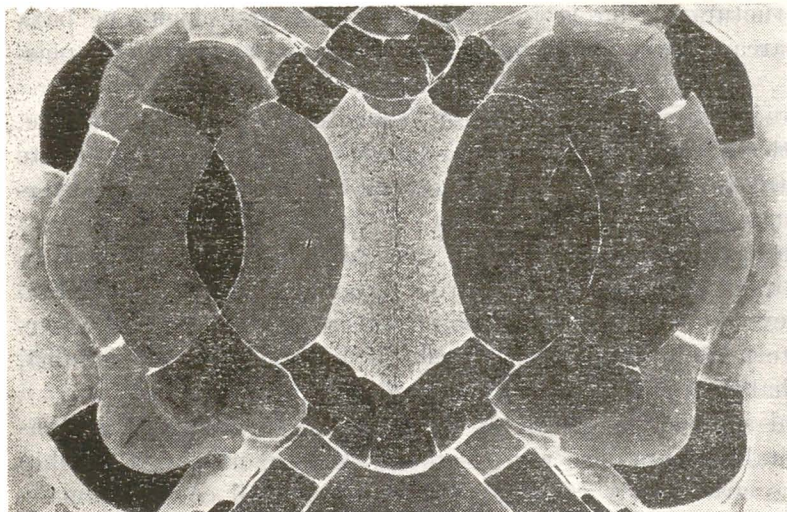


Fig. 2. — Ion Gheorghiu, *Grădină suspendată tricoloră*.

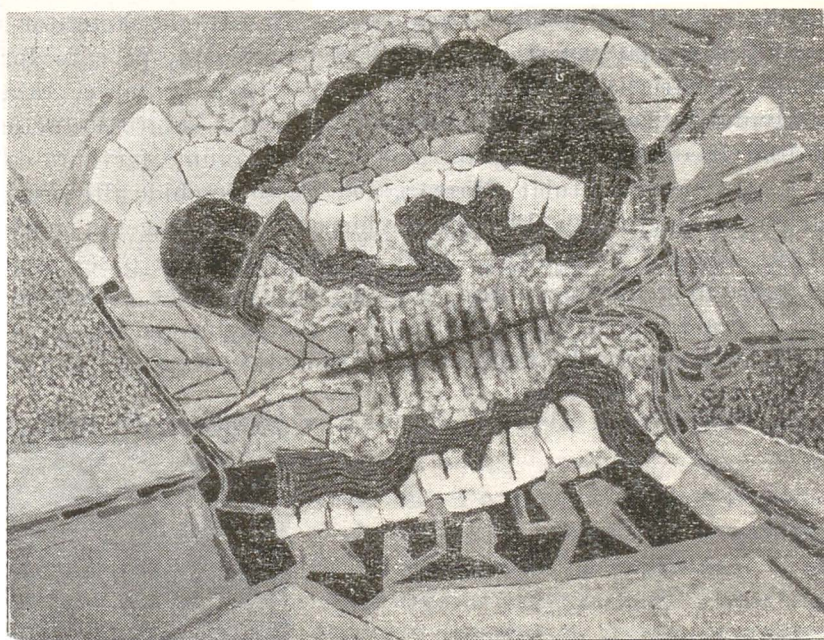


Fig. 3. — Ion Gheorghiu, *Grădină suspendată*.

pe cortegiul de stări, senzații, impulsuri motrice, corporale, ale gestului de a picta. Modul de a se angaja în actul pictural al lui Ion Pacea este foarte aproape de ceea ce a fost definit drept «Action Painting» (în care rolul intuiției, emoției, afectivității este esențial) fără coeficientul de irațional al acesteia, la pictorul român fiind decelabilă o voință de construcție ce se definește în procesul elaborării întregii serii.

La *Horia Bernea* motivul obiectiv dat de ciclurile «Deal» (I — IV) este confruntat cu realitatea la fel de «obiectivă» a limbajului sau limbajelor. Imaginea dealului se ipostaziază diferit în funcție de raporturile mereu noi ce se stabilesc între motivul matrice și trama pictorială aleasă cu exigențe ce s-au precizat de la ciclu la ciclu. Se evidențiază astfel o concepție de tip polifonic și nu monodic. Decelăm la o analiză «existența unei legi de producere a imaginilor, de construire a seriei», cum afirma criticul Radu Procopovici⁶, care prezidează atât la nivelul microstructurilor, cât și la nivelul seriei întregi.

Artistul dovedește putere de abstragere conceptuală: imaginile sale sînt «imagini a ceva», în același timp sînt definiții ale «situațiilor imaginii», definiții ale imaginii ca atare, ca «loc al acțiunii de a picta». Motivul mentor, motivul matrice prezidează ca o constantă referen-

⁶ Radu Procopovici, *Horia Bernea*, în *Artă*, an. XXV, nr. 8—9, 1978, p. 71.

țială la un vast proces ce vizează modalitățile înseși de constituire a imaginii, de relaționare a semnelor. Astfel se întemeiază demersul de tip ciclic : imaginea unică nu mai poate acoperi vastitatea cimpului problematic propus.

Procesele se produc în interiorul limbajului, dar acesta revelează permanent o realitate metalingvistică, una de natură psihică, morală. Și astfel ajungem la înțelesul superior al ciclului plastic drept șansă a definirii lăuntrului prin dezvăluiri succesive operate în imagine, într-un proces de revelare treptată a raporturilor noastre cu lumea. Din pură tehnică a imaginii, ciclul devine tehnică spirituală, cimp de manifestare a mereu înnoitelor puteri de a intrupa, paradigmă a creativității. La Horia Bernea, ciclul plastic nu este un simplu exercițiu de «temă cu variațiuni», ci mod de a revela stări ontice fundamentale. În cazul ciclurilor «Deal» acest proces s-a petrecut lent printr-o voință de concentrare, de succesive eliminări, printr-o determinare conceptuală din ce în ce mai precisă. «Cu Deal IV, afirmă artistul, mi-am propus încă o restrângere a problemei, în dorința unei și mai mari concentrări, în speranța unei bucurii sporite»⁷. Din extensie cantitativă, la Horia Bernea, ciclul devine o problemă de concentrare calitativă prin constrângere autoimpusă. Rezultatul, departe de a ajunge la uscăciune, atinge maximum de plenitudine formală și spirituală. «Pictura sub penelul lui, notează inspirat N. Steinhardt, demonstrează că (...) nu numai «unitățile» care alcătuiesc un «tot» sînt infinite ori tind spre infinit și nu numai posibilitățile de a le combina nu au limită, dar și «atmosfera» în care iau ființă și durează se poate schimba ad infinitum — din străfunduri și pe deplin»⁸.

La Sorin Dumitrescu dezvoltarea ciclului de «arhitecturi suitoare» (cele «7 hipersemne») se întemeiază prin revelarea polimorfismului unei idei directoare, în acest caz *ideea înălțării*, a verticalității ipostaziată, așa cum arată Andrei Pleșu într-un studiu dedicat artistului⁹, în șapte situații fundamentale : înălțarea de tip vulcanic, înălțarea prin acumulări succesive, prin suprapunere, înălțarea organică, înălțarea paradoxală numită de artist : «avansarea prin retragere» (corespunzînd în plan moral cu reducerea cantitativului în profitul calitativului și spiritualului, cu suirea treptelor spirituale prin retragerea în interioritate, în reflecția austeră), înălțarea lamelară pusă în raport de complementaritate cu adîncirea. Exegeza lui A. Pleșu adîncește și nuanțează toate semnificațiile ideatice și plastice ale ciclului amintit. La Sorin Dumitrescu discursul plastic se pliază pe o retorică subiacentă desăvîrșit articulată. Imaginile-semne se înlanțuie, așa cum o declară recent pictorul, după logica lingvistică a unei propoziții în care poziționarea elementelor plastice se face în funcție de ierarhia în ordinea topică. Dar important la Sorin Dumitrescu este sensul propoziției, climaxul ideilor, modul esențial prin care informează despre semnificațiile numenale ale existentului, suflul ei integrator, forța sa de a sugera adîncul tainic al Unului-Multiplu. Analiza sintactico-morfologică este mereu luminată de steaua polară a ideii. Ciclul intitulat «Loc» arată aceeași propensiune a pictorului către arhetipuri, aceeași putere de a vorbi prin mijlocirea concretului plastic despre mari înțelesuri metafizice. «Locul ca strictă împrejurare circulară după un apetit de centralitate», cum îl definea Dan Hăulică referindu-se la artist¹⁰, este emblema oricărei constituirii, a oricărei edificări, a oricărei întemeieri.

Demersul ciclic se întemeiază în cadrul picturii *Gabrielei Pătulea-Drăguș* pe necesitatea parcurgerii drumului de la «natura naturata» la «natura naturans», de la înregistrarea aparențelor, de la imaginea iconică a unei naturi ce se dezvăluie mai întîi de toate simțurilor la imaginea naturii ce se dezvăluie prioritar spiritului, la imaginea ce sondează și exprimă în chip simbolic esențele. Procesul nu este unul simplu și linear, pentru că nu putem demarca niciodată cu strictețe, nu putem separa tranșant domeniul esenței de domeniul aparenței, esența fiind în chip solidar și organic cuprinsă în înfățișarea fenomenală, exprimîndu-se prin ea. Nu există o esență ca atare și o aparență izolată, separat de ea trăind autonom sau independent. Principiul, arhetipul prezidează în fiecare caz izolat. Relevarea esenței constă în capacitatea de a transcende cazul particular, izolat, accidental, individualul pur și irepetabil și a decela universalul, generalul, legea ce

⁷ Horia Bernea, *În loc de prezentare la «Deal IV»*, în *Secolul XX*, nr. 7, 8, 1976.

⁸ N. Steinhardt, *Dealul universal și românesc al lui Bernea*, în *Secolul XX*, nr. 7-8, 1976.

⁹ Andrei Pleșu, *Exercițiile spirituale ale lui Sorin Dumitrescu*, în *Arta*, an. XXVII, nr. 4-5, 1980, p. 32.

¹⁰ Dan Hăulică, *Text în catalogul expoziției lui Sorin Dumitrescu*, februarie-martie 1980.



Fig. 4. — Gabriela Pătulea-Drăguț, *Zmeu înfrunzit*.

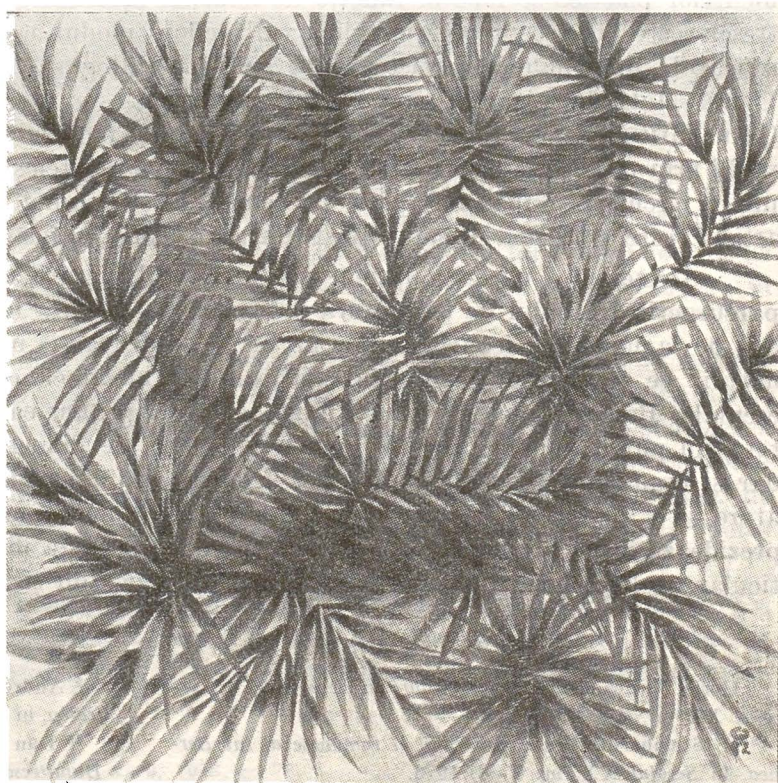
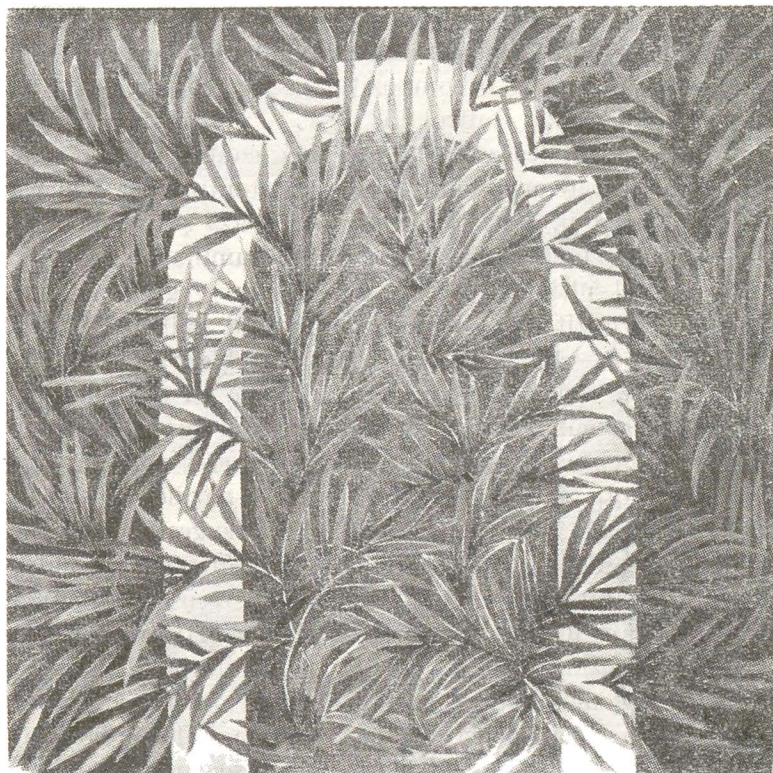


Fig. 5. — Gabriela Pătulea-Drăguț, *Patatul verde*.



guvernează întreaga specie, principiul abstract supraindividual de existență cuprins în determinațiile individualului (să ne amintim afirmația lui Ortega y Gasset : «Esența fiecărui lucru se tâlmăcește în pura rețea a relațiilor lui »). Această problematică este aplicată în cazul picturii Gabrielei Pătulea-Drăguț naturii, organicului, vegetalului ce se instituie ca metaforă tutelară a picturii ei. În aspirația spre captarea și exprimarea esențelor artista a parcurs un drum ce pornește de la observarea și echivalarea plastică a datelor peisajului precis localizat, individualizat, a picturii după motiv în buna tradiție impresionistă și postimpresionistă. Etapa era necesară și parcurgerea ei își pune amprente ei benefice pe pictura ei de azi în sensul că abstracția esențială la care a ajuns este ferită de uscăciune, conține inculcată o secretă vitalitate, sublimează bogate experiențe senzoriale. Dar această aplicare asupra motivului din natură s-a intersectat mereu în cazul artistei de care ne ocupăm acum cu ecourile venite dinspre cultură, dinspre concept. Poate cu excepția studiilor de școală, puține lucrări ale artistei au fost peisaje ca atare. O propensiune spre metaforă a făcut ca imaginile Gabrielei Pătulea-Drăguț să aibă mereu «cheie» metaforică, să se deschidă spre idei. Picturi mai vechi cu temă vegetală ca «Florile olarului» din 1966 veneau din asimilarea stilisticii artei populare (motivele de pe cojoace în special), precum într-o lucrare ca cea intitulată «Fluturii» din 1973, simțim afilierea subtilă, aluzivă la stilistica broderiei sau frescei medievale autohtone. Trimiterea spre o anumită zonă de spiritualitate, trimiterea la un anumit spațiu și timp al culturii europene sau orientale, semnificația metaforică au constituit permanent aura imaginilor legate de natură ale artistei. Mai explicit (ca în cazul seriei de «Grădini spaniole», «Grădini italiene», a tabloului intitulat «Trubaduri» (1980) sau în cazul imaginii intitulată «Brîncovenească» (din 1969) sau doar aluziv, ca în sugestiva imagine intitulată «Area da albă» din 1982 sau în suita de lucrări cu tema «Ofrandei».

La o privire atentă, putem urmări un drum ascendent de clarificări conceptuale realizat în procesul permanentei reluări a temei vegetalului, a tratării ei concentrice în ample serii de lucrări. Marea expoziție organizată de artistă în anul 1983 la Muzeul de Artă al R. S. România punea în evidență cu subtilitate acest drum de la o percepție mai nemijlocit legată de motivul de extracție naturistă la imaginea cu un pronunțat caracter arhetipal. Ciclurile plastice amintite pun cu o claritate din ce în ce mai sporită problemele dificile ce se ridică în fața artistului extractor de chintesențe. În ultimele lucrări ale Gabrielei Pătulea-Drăguț, dezlănțuirile structurilor vegetale sint temperate de o tramă ordonatoare subiacentă de tip geometric, tramă ce se constituie

în unul din polii binomului organic-geometric, natură-concept. Această tramă uneori vizibilă (sub forma unor figuri geometrice ce organizează întreaga compoziție), uneori doar presupusă, ascunsă, ordonează persuasiv o compoziție ce se voiește infinit expansivă, în care organicul, vegetalul irupe cu o frenezie controlată.

È un înțeles adinc în această contrapunere, în acest dialog între regnuri, sugerind existența unei secrete ordini universale, existența unor legi ce guvernează implacabil existentul făcându-l inteligibil. Această ordine patronează și imaginea plastică, tabloul devenind prin logica structurării sale o metaforă a raționalității lumii.

Astfel ultimele lucrări ale ciclului vegetal («Ofrandă» — 1980. «Patratul verde» — 1982, «Zmeul înfrunzit» — 1982, «Dreptunghiul galben» — 1982, «Arcada albă» — 1982, «Pomul bucuriilor triste» — 1983) transcend pura problematică plastică deschizându-se spre înțelesuri existențiale, primesc înțelesuri morale, afirmate cu discreție și nobilă măsură.

Tema mării, a plajelor infinit-vaste, populate de enigmatice obiecte, de ciudate semne, străbătute de neliniștitoare trasee energetice este una din marile teme ale picturii lui *Florin Niculiu*. Loc-metaforă, țărmul mării, infinitatea spațiilor cerului și al apelor este pentru artist mediul capabil a echivala cel mai profund, cel mai sugestiv interioritatea sa, plină de aprehensiuni, bîntuită de neliniști. Poate mai bine ca oricăror imagini ale naturii li se potrivește acestora denominarea de «peisaje-stări de suflet», natura fiind resimțită ca un participant, ca un mare receptacol al trăirilor, stărilor, ideilor, emoțiilor, reveriilor artistului. De unde poate și transcenderea particularului, a individualizării, a localizării și particularizării înfățișărilor ei. Natura, peisajul se ipostiază drept loc generic, drept catalizator al viziunii interioare, drept proiecție a lumii lăuntrice. Ea este marea «scenă» pe care se perindă imaginile-simbol ale unui lăuntru efervescent, neliniștit. Luarea în posesie a lumii nu se mai face pur senzorial, pur optic, ci la modul «stihial», metafizic, vizionar, imaginarul convertind realul în viziune transfigurată a lumii. «Ca și la Andreescu (afirmă Aurel D. Broșteanu, în studiul închinat artistului)¹¹, nu periferia senzoriului, cu fărîmițarea care



Fig. 7. — Florin Niculiu, *Țărm infinit*.

¹¹ Aurel D. Broșteanu, *Florin Niculiu. De la estetica spațiului optic la estetica spațiului imaginar*, în *Arta*, an. XXVII, nr. 2, 1980.

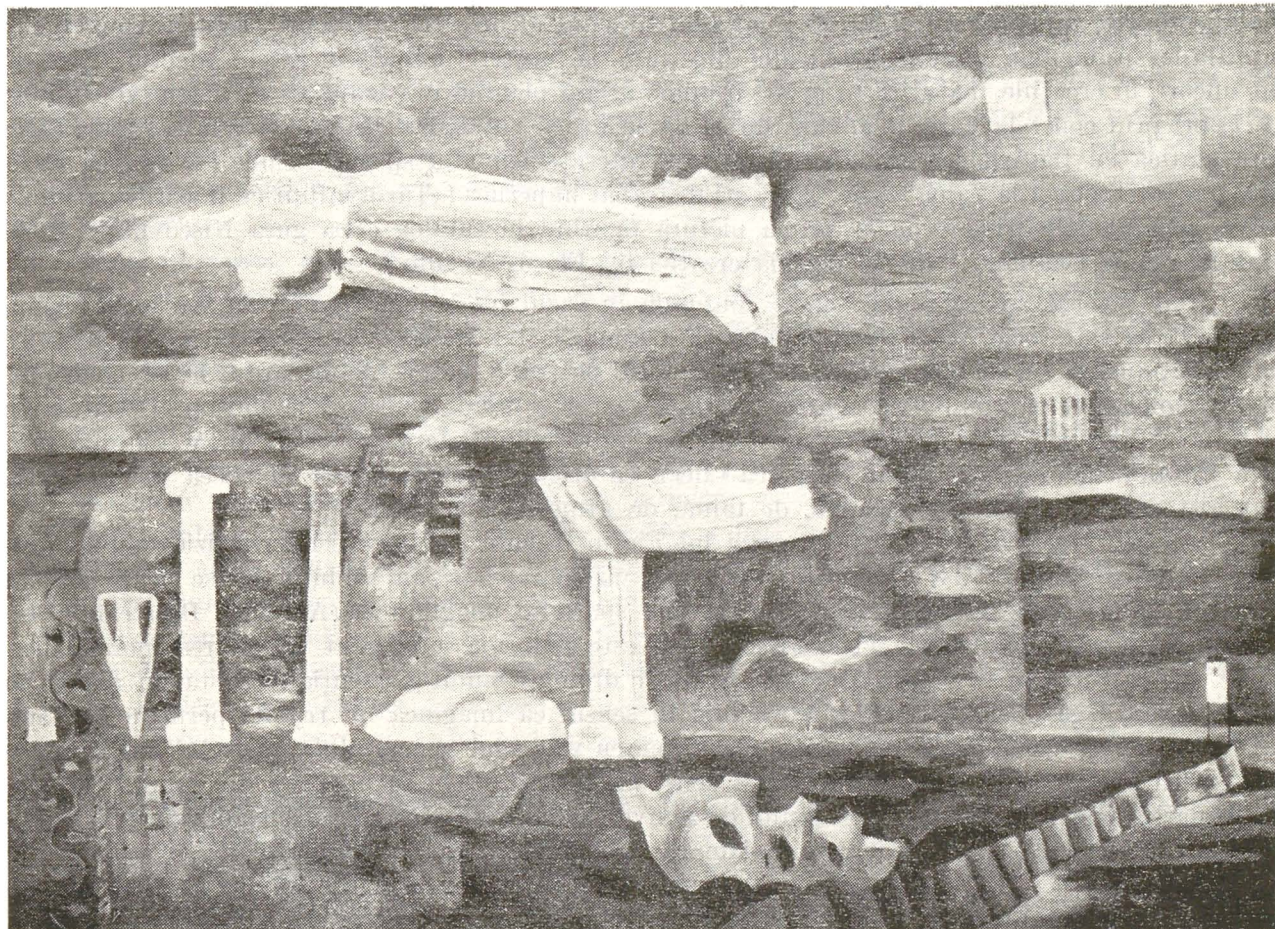


Fig. 8. — Florin Niculiu, *Legenda timpului*.

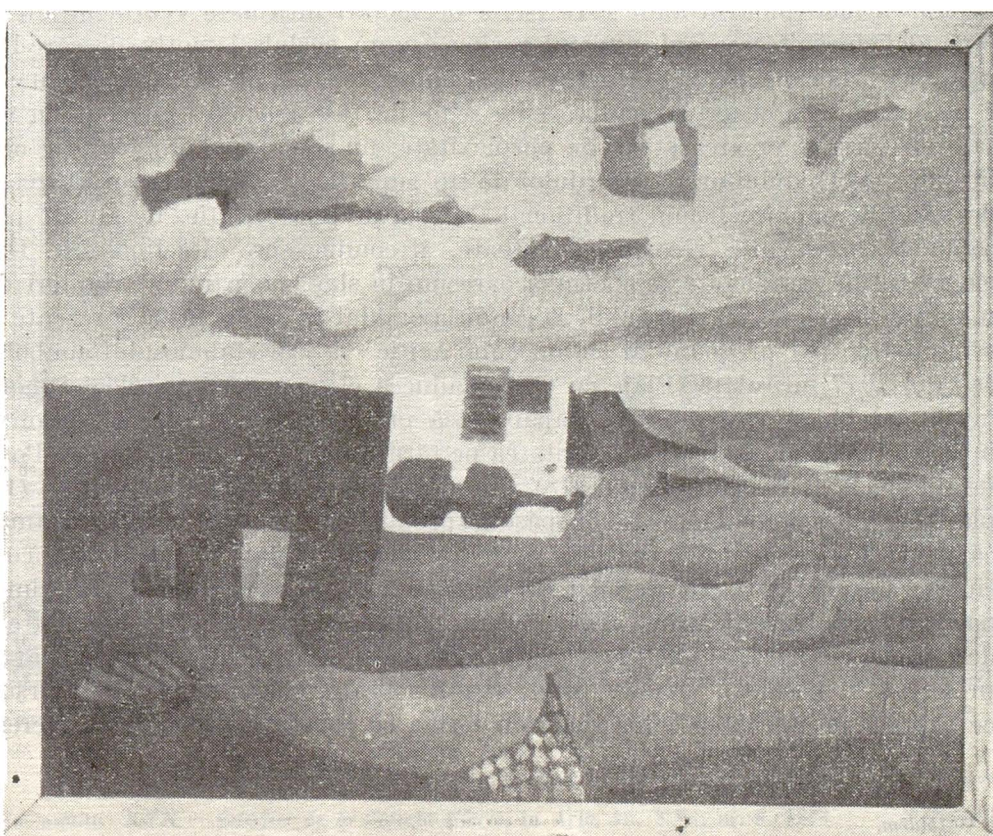


Fig. 9. — Florin Niculiu, *Intermezzo*.

îi este proprie, captează interesul, ci chiar centrul vital al oricărei aperccepții, locul de convergență a puterilor psihicului, punctul arhimedic din care ia naștere universul artei: afectul. Simbolizat uneori, în creațiile maturității, printr-o inimă uriașă planind în văzduh ca un astru («Postludiu» 1977) ori prin constelații arzinde, care interferează însuși cotidianul în aspectele lui comune («Natură statică cu flăcările pasiunii», 1979) sau se rotește solemn în spațiul cosmic («Pasiunea escortînd puritatea pe cer la Vama veche, 1977) ori îl străbat impetuos («Țărm infinit cu flăcările pasiunii», 1978), afectul constituie — de la prima pictură figurind în catalog («La gura Nișcovului», 1949) pînă la ultima («Mimi», 1979) — pîrghia creației lui Florin Niculiu ».

Dar afectul, afectivitatea nu se confundă în cazul lui Florin Niculiu cu sentimentalismul edulcorat, ci este locul conjuncției superioare a gîndirii și a simțirii, este liantul ce unește reflecția stoică, austeră cu involburarea pasiunii. Pictorul posedă o «inimă gînditoare», la el conceptele capătă coloratura și combustia sentimentelor, creierul și inima pulsează la unison. Descifrăm în pictura lui Florin Niculiu o filosofie de viață, o gîndire adinecă, ferite de retorism, o filosofie infuzată imaginii mai mult ca «stare filosofică» decît ca discurs explicit. Poate de aceea imaginile sale sînt atît de impregnate de tensiune, de taină, de atmosferă meditativă.

Dacă o trăsătură definitorie a artei lui Florin Niculiu este transcenderea fizicalului, al opti-cului, al senzorialului frust în profitul unei arte vizionare, dacă în evoluția lui se poate observa «trecerea de la estetica spațiului optic la estetica spațiului imaginar»¹² (Aurel D. Broșteanu), important este să subliniem că vizionarismul său este puternic impregnat de trăirea morală, imaginile sale instituindu-se ca veritabile embleme ale dramatismului existențial. Există un simbolism latent în întreaga operă a lui Florin Niculiu, în sensul că imaginea lui trimite permanent în sub-text la idee, în sensul că particularul său este mereu vehicolul generalului, concretul înfiorîndu-se de sensuri metafizice și morale. În acest sens, pictura sa «Pom în noapte» din anul 1975 fiind emblematică pentru capacitatea artistului de a investi imediatul, tangibilul cu aura ideii, a semnificației. Dar parcă cu o pregnanță mai mare ca oriunde această capacitate ni se revelează în suita de picturi dedicată spațiului mării. Tema mării, a plajelor populate cu obiecte misterioase este veche în pictura lui Florin Niculiu. În expoziția retrospectivă din anul 1979 deschisă la Muzeul de Artă al R. S. România, puteam descoperi lucrări cu acest motiv realizate în anul 1964 («Marină», dar subiectul este posibil să-l fi preocupat mai de mult) și reluate pînă la cristalizarea deplină a ideii pînă în anul 1979 (seria de lucrări intitulată «Țărm infinit»). Pe parcursul a mai bine de cincisprezece ani, artistul revine asupra aceluiași motiv pe care-l supune nu doar unor modificări morfologice și sintactice, ci și unora de sens, de stare, de viziune. Imaginația asociativă a pictorului este cu grijă condusă spre semnificație. Asocierea elementelor disparate din tablourile sale nu vizează crearea stării de perplexitate, nu-și propun programatic obținerea șocului, a insolitului, a morbidului ori a absurdului de tip suprarealist. Aici putem afirma că pictura sa chiar se desparte de suprarealismul tradițional. Nevoia de semnificație, de climat poetic meditativ declanșează la artist alte resorturi creatoare, îl conduc spre alte finalități. Dacă la începutul seriei, elementul de straniețate se consuma oarecum în sine, pe parcurs trimiteri din ce în ce mai determinante la sfera existențialului, la condiția omului în lume se fac prezente în imagini ce stau sub semnul tot mai pregnant al «fabulosului mitic» sau al «fabulosului simbolic». Dacă o lucrare ca cea din 1977 intitulată «Plaje cu OZN» aducea elemente ale mitologiei moderne a zborurilor cosmice, a tehnicii astronautice, capabilă să producă obiecte profund insolite, lucrări precum cea intitulată «Pasiunea escortînd puritatea pe țărm la Vama veche» (1977), «Postludiu» (1977), «Țărm infinit cu flăcările pasiunii» (1978), «Înoptare pe plajă la Vama veche» (1977) sau «Înoptare pe plajă la Vama veche II» (1979) depășesc spectaculosul pur, insolitul programatic, straniețatea voită, căutată, sînt încărcate de tensiune morală, transmit o stare de maximă încordare a cogitației. Spațiul acestor tablouri este populat de elemente încărcate de semnificații simbolice: trepte ce parcă pornesc spre infinit, dar se curmă abrupt, instrumente muzicale suspendate în eter, cu siluete ciudat antropomorfizate (metaforă poate a muzicii, a armoniei sferelor, dar și simbol al umanului proiectat în cosmos), ciudate astre-cristal polisate, simboluri ale desăvîrșirii spirituale, clepsidre ce drămuiesc eternă trecere, scoici cu forme ce parcă se înșurubează mereu în sine, metafore ale

¹² Ibidem.

freneticeii nevoi de autocunoaștere, de introspecție. O lucrare ca cea din 1977 denominată «Post-ludiu» proiecta pe cerul vast de deasupra apelor o inimă ca un ciudat astru pulsind în eter... Pictorul este mereu dublat de poet, de muzician, de filosof. Pictura sa așa cum seria cu subtilitate Olga Bușneag «... reflectă o sensibilitate poetică necomună, o înzestrare rară pentru a capta și reda fluidele misterioase ce străbat realul, muzicalitatea secretă a unui pasaj»¹³. Ciclul pictural devine la Florin Niculiu spațiul adâncirii într-o mereu reînnoită meditație asupra sensurilor existenței.

Paul Gherasim, pictorul care vede cu îngrijorare «boala» omului modern capabil de a simula orice, «de a face din orice un pretext, chiar și din propria sa viață», se apropie cu precauție, cu discreție, cu smerită venerație de subiectul său aproape unic în ultima vreme: țăranul. Ciclul «țăranilor pe cîmp» s-a constituit la Paul Gherasim după un metabolism interior cu totul diferit de cel al altor artiști ce se exprimă prin mijlocirea imaginilor ciclice. Imaginile sale sînt ferite de orice urmă de declamație. Pictorul nu dorește să demonstreze ceva anume pentru că acel ceva nu trebuie să fie demonstrat, nu face un efort de elocință. Este o evidență. Semnificația temei lui Paul Gherasim prea este consubstanțială cu întreaga sa etică, cu credințele sale profunde, cu convingerile sale care fac una cu viața sa, pentru a mai trebui să fie demonstrată. Imaginile se adaugă una alteia pentru că pictorul meditează coerent și continuu la condiția omului în lume. Figura țăranului văzut ca un veritabil «axis mundi» se ipostaziază diferit de la o imagine la alta în funcție de semnificatul existențial ce i se revelează pictorului în meditațiile sale. Nimic nu este căutat cu dinadinsul, forțat. Soluția picturală este modul ireductibil pe care îl ia ideea, viziunea sa despre subiect. Modalitățile de expresie se diversifică, dar nu din vreun orgoliu al «capacității imaginative» (pe care de altfel pictorul o refuză de principiu), din vreo dorință de a epata



Fig. 10. — Paul Gherasim, *Țăran pe cîmp*.



Fig. 11. — Paul Gherasim, *Țăran pe cîmp*.

¹³ Olga Bușneag, *Expoziția anului XXX — Selecția de la Galeria Eforie*, în *Arta*, an. XXI, nr. 8, 1974.



Fig. 12. — Paul Gherasim, *Țăran pe cîmp*.

prin fantezie combinatorică, ci pentru că o imagine nouă, rod al unei meditații îndelungi, concentrate, se naște în mod necesar diferit de cele ce au precedat-o, pentru că starea, gîndul au fost sensibil altele cu cel mai desăvîrșit firese. Imaginile sale din seria închinată țăranului au cîteva constante determinate de felul statornic cu care pictorul își înțelege subiectul : de fiecare dată imaginea țăranului apare singulară în cadru, proiectată între cer și pămînt. Această situație, asociată așezării figurii în axul tabloului, conferă personajului vădite valențe simbolice. De fiecare dată personajul este figurat în picioare, cu o economie maximă de gesturi, în poziții ale reculegerii și interiorizării. În toate imaginile linia orizontului este situată în treimea de jos a tabloului, ceea ce conferă figurii o secretă monumentalitate sugerind forța sa morală. Diferențele de la un tablou la altul sînt uneori imperceptibile, suficiente totuși pentru a caracteriza, pentru a trimite la înțelesuri nuanțat diferite. Uneori figura este frontală și aproape simetrică, într-un imobilism statuar. Alteori este sugerată o imperceptibilă mișcare înainte, ca o trecere, ca o ieșire din scenă... O aplecare a capului în față într-un gest de maximă concentrare interioară, asociată gestului ritual al mîinii, înveșnicește o altă ipostază a țăranului pe cîmp. Tabloul inundat uneori de lumină învăluie personajul într-un nimb transparent. Alteori gamele sînt grave, telurice, sugerează legătura indestructibilă cu pămîntul, unitatea lor consubstanțială, legămîntul lor moral. Cerul, cînd calm, cînd populat de nori, creează sugestii diferite, leagă intim personajul de legea naturii, le împletește destinele. Inserarea într-un ciclu a operelor nu are nimic preconceput la Paul Gherasim. Nu simțim « o voință de unitate » sau de « diversitate ». Dezvoltarea temei urmează firese firul unei reflecții. Mijloacele picturale, adînc simțite, rafinate, sînt departe de orice ostentație. Imaginile se împlinesc printr-un efort îndelung și tenace. Ciclul pictoric este la Paul Gherasim ipostazierea în imagine a unui adînc și nestrămutat atașament față de marele său subiect : țăranul.

III. *Cîteva înţelesuri finale.* Opera înţeleasă ca desfăşurare cicleă, serială, este un fenomen pregnant, caracteristic al artei plastice contemporane, reprezintă o adevărată mutaţie în gîndirea şi practica artistică. Am putea numi opere de tip serial din arta internaţională de la Andy Warhol influenţat de imaginea de tip reclamă şi pînă la Levine ori Jan Dibbets.

În arta românească de asemenea ne-am putea opri dacă spaţiul ne-ar permite la ciclurile cu temă istorică ale lui Virgil Almăşanu («Moment revoluţionar 1848», «Epos legendar», «1907»; Octav Grigorescu («Constantin Brîncoveanu»); Ion Stendl («Cavalerul trac»); Paula Ribariu (ciclul «Kogaion»); Cristian Paraschiv («Relievele», «Strunga»), la ciclurile cu implicaţii sociale, la acele imagini emblematice ale vieţii contemporane din pictura lui Ion Bitzan ori Vladimir Şetran (ciclul de «Şantieri», cicluri-reportaj din prezentul imediat), ciclurile dedicate naturii înţelese categorial, arhetipal, unde alături de «Dealurile» lui Horia Bernea, «Marea» lui Ion Pacea, «Plajele» lui Florin Niculiu, de care ne-am ocupat, am putea include seria de «Lacuri» ale lui Ion Nicodim, «Dealurile dobrogene» (Terase) pictate pe parcursul a mai mulţi ani de Theodor Moraru, «Satele» lui Viorel Mărgineanu, «Anotimpurile» lui Mihai Bandac, ciclurile cu pronunţat caracter metaforic, de încărcătură poetică ale lui Sabin Bălaşa, ciclurile născute dintr-o meditaţie poetică asupra realului înţeles ca principiu germinativ unde am include alături de «Grădinile suspendate» ale lui Ion Gheorghiu ori «ciclul vegetal» al Gabrielei Pătulea-Drăguţ, la care ne-am referit în studiul de faţă, «Insulele» lui Gheorghe Anghel, suita de peisaje ale lui Florin Mitroi ori ciclul «Cosmic» al lui Eugen Tăutu.

De asemenea, ar trebui să ne aplecăm asupra suitei de mare stringenţă conceptuală «Poe-mele-colet» ale lui Alexandru Chira, «Construcţiile emblematice» ale lui Sorin Dumitrescu, metamorfozele lui Florin Maxa ori «Construcţiile plastice» ale lui Corneliu Boambeş. După cum de o mare coerenţă şi pregnanţă sînt suitele de un pronunţat caracter liric, incantator ale lui Pavel Codiţă («Păsări») sau ciclul «Zborul» de Ion Pacea, «Costumul» de Georgeta Năpăruş şi altele.

De asemenea sînt tentat să-mi explicitez cu alt prilej modul personal de a mă exprima prin cicluri de picturi subsumabile ideii de «iniţiere prin reiterare». Fenomenul artei seriale, ciclice, este amplu şi merită analizat.

Există o ardenţă în acest secol care l-ar legitima drept un secol romantic, dar această ardenţă se consumă mai mult la nivelul intelectului decît al afectivităţii, al patosului pentru marile construcţii şi sisteme conceptuale decît al trăirilor. Aceasta i-a făcut pe unii cercetători să caracterizeze acest sfîrşit de secol drept manierist, preocupat mai mult de discursul ideilor, de analizele morfologice, lingvistice, decît de apropierea prin trăire sensibilă de realitatea fenomenală (termenul de manierism nu este folosit de aceştia în sens peiorativ, ci în sensul consacrat de cercetătorii fenomenului considerat ca una din formele de hiperintelectualizare a artei). Desigur nu putem generaliza. Există şi mari excepţii (despre unele din ele ne-am ocupat în studiul de faţă), dar considerăm că cel puţin pentru epoca prezentă manierismul este o realitate de neneglijat. Că există semnele unei reacţii în sensul nevoii de sinteză a componentelor umane în scopul realizării din nou a omului integral, nedisjuns «în minte» şi «afecte» considerate separat sau antagonice, este un simptom cert, dar realizarea acestui deziderat, este o chestiune de timp, ţine de un proces îndelungat.

Ideea de «ciclu» înţeles ca proces de dezvăluire treptată prin limbaj a sinelui în relaţie intimă cu lumea din afară, această epifanie realizată prin conjugarea profundă a logicului şi a afectivităţii, a logosului şi a văzutului (sensibilului) sub semnul trăirii, poate da artei caracterul viului, o poate feri de artificialitate, de «omogenizarea mortifiantă». «Eterogenizarea regeneratoare» de care vorbea St. Lupasco nu mai este atunci doar un discurs, ci o funcţie vitală a artei ca emanaţie a vieţii.

ȘCOALA DE ARTE FRUMOASE DIN CLUJ (1925—1933): UN CAPITOL AL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ARTISTIC TRANSILVAN

ILEANA PINTILIE



dată cu înfăptuirea unirii de la 1 decembrie, în învățămînt s-au luat numeroase măsuri pentru modernizare¹; tot cu această ocazie s-a constatat lipsa profesoriilor de desen și s-a înființat încă din 1922—1923 un curs de desen în cadrul Seminarului Pedagogic Universitar, unde director era inginerul Vladimir Ghidionescu, iar profesor Pericle Capidan². Diplomele eliberate la absolvirea acestui curs aveau caracter de diplomă de liceu³. Dar aceste cursuri, menite să furnizeze profesori de desen pentru școli medii, nu erau suficiente. Se impunea ca o necesitate de prim ordin înființarea unei școli superioare de artă cu statut de academie. Absolvenții acestei academii ar fi devenit profesori de desen, dar cu o pregătire artistică superioară.

Majoritatea reformelor culturale (Universitatea, Conservatorul de muzică și artă dramatică, Teatrul și Opera), prevăzute după 1918 de către Consiliul Dirigent al Transilvaniei, au fost realizate încă din primii ani de după unire (1919—1920), rămînînd de înfăptuit doar Școala de arte frumoase. Motivul pentru care deschiderea acestei școli s-a prelungit neașteptat de mult, pînă în noiembrie 1925, se datora în primul rînd acutei lipse de personalități artistice, căroră să li se confere sarcina realizării programei de învățămînt, dar și funcția de conducere a noii instituții. Această situație nefirească a fost observată de cîteva spirite lucide și cultivate ale epocii, unul dintre acestea fiind poetul Lucian Blaga: «Ardealul n-a fost niciodată sărac în talente, dar, din lipsă de școale, aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor și plin de curse al străinătății»⁴.

Tiberiu Brediceanu, care îndeplinea funcția de șef al resortului «Ocrotiri sociale și al artelor»⁵ în cadrul guvernului provizoriu de la Sibiu, se afla în 1919 în căutarea unei astfel de personalități artistice. El s-a adresat mai întîi prietenului său Corneliu Medrea.

La 1 octombrie 1919, acesta elabora proiectul de înființare a Școlii⁶, care trebuia să funcționeze în cursul anului la Cluj, iar pe timp de vară la Baia Mare; această Academie, cu durata studiilor de patru ani, avea să formeze artiști, dar în același timp și profesori de desen. Învățămîntul artistic predat în școală era de factură academică, așa după cum reiese din lista obiectelor de studiu⁷. Medrea urma să vină la Cluj în unele condiții, dintre care prima și cea mai importantă

¹ Vezi P. Roșca, *Probleme de învățămînt în cei dintîi zece ani de la Unire*, în *Societatea de mîine*, an. V, nr. 22—24 din 1—15 decembrie 1928, p. 420. După cum reiese din acest articol Consiliul Dirigent a hotărît naționalizarea și unificarea tipurilor de școli, de asemenea înființarea de cursuri pentru pregătirea învățătorilor și profesorilor.

² Date furnizate de Ion Capidan, fiul lui Pericle Capidan.

³ Vezi și Arhiva Conservatorului de Muzică din Cluj. Aici se găsește încă din 1937 un manuscris al rectorului A. Bena, intitulat *Scurt istoric al Academiei de Muzică și Artă dramatică din Cluj*, în care se confirmă existența unui curs de desen la Seminarul Pedagogic.

⁴ Lucian Blaga, *O școală de Arte Frumoase*, în *Adevărul*

literar și artistic din 6 decembrie 1925, p. 7.

⁵ Informații furnizate de A. Ciupe.

⁶ Raoul Șorban, *Două documente inedite privind înființarea Academiei de Arte Frumoase din Cluj*, în *Sleaua*, an. XXI, nr. II, noiembrie 1970, p. 120.

⁷ R. Șorban, *loc. cit.*, p. 120 și urm.: 1. Desen după natură; figură și cap; 2. Studiu după animale și anatomia lor; 3. Modelaj în pămînt și plastelină; 4. Anatomie artistică; 5. Geometrie și perspectivă; 6. Cunoștințe în arhitectură, desen, stil, formă; 7. Natură moartă, desen și pictură; 8. Pictură după model și în natură; 9. Sculptură, compoziție; 10. Artă decorativă: desen, sculptură și pictură; 11. Istoria artelor; 12. Sculptură în lemn, piatră și ceramică.

era aceea de a fi la conducerea școlii inițiate de el. Motivul pentru care acest plan nu a fost pus în aplicare nu se cunoaște exact. După cum reiese dintr-o adnotare a lui T. Brediceanu pe marginea proiectului, planul a fost zădărnicit «din cauza relativ scurtei activități a Consiliului Dirigent»⁸.

O altă propunere, interesantă și innoitoare, dar rămasă în stare de proiect, a fost aceea a lui Vasile Pârvan, care preconiza o universitate națională de tipul colegiilor anglo-americane, o instituție deplin autonomă, adoptînd internatul liber pentru profesori și studenți⁹. Între cele treizeci de colegii era prevăzut la numărul patru «Colegiul artelor plastice și de aer liber (pictura, sculptura, arhitectura, arta spațiului, ornamentica, arte industriale, arte decorative)».

La Blaj și la Beiuș trăiau doi artiști de formație academică, funcționînd ca profesori de desen: Flaviu Domșa și Ion Bușiția. Excelenți pedagogi, aceștia erau niște adevărați animatori culturali în orașele în care trăiau, ocupîndu-se în primul rînd de formarea gustului plastic în rîndul intelectualității române. Flaviu Domșa alcătuisese chiar un mic muzeu de aproximativ 50—100 de copii după diferite sculpturi¹⁰ și, cu eforturi proprii, pusese bazele unei «școli de pictură», de fapt niște cursuri facultative menite să întregască obișnuitele ore de curs¹¹. Ion Bușiția se mai ocupa în afară de «belle-arte» și de muzică, distingîndu-se ca folclorist și muzicolog, aflat în schimburi epistolare, la un moment dat, cu însuși Béla Bartok¹².

În 1920 Consiliul Dirigent i-a desemnat pe acești doi artiști cu experiență pedagogică să întocmească proiectul pentru Academia de arte frumoase. Ei au venit la Cluj unde și-au îndeplinit misiunea, recomandîndu-l în funcția de director pe Aurel Popp¹³. Totuși nici de data aceasta nu s-a realizat nimic concret, deoarece nu existau fonduri și nici clădire pentru școală¹⁴. Mai mult decît atît, însăși propunerea pentru funcția de director nu putea fi acceptată: Aurel Popp nu era agreat de oficialități datorită orientării sale politice. Artist de serioasă formație academică, cu studii la Budapesta și Viena, el și-a pus programatic arta în slujba progresului social, ceea ce se reflectă în tematica și în viziunea stilistică a lucrărilor sale¹⁵. Deși în genere evitat, ținut într-o apăsătoare izolare, Aurel Popp a fost o personalitate culturală prestigioasă, care a militat pentru dezvoltarea artelor plastice în Transilvania. La stăruințele sale, la care s-au alăturat și cele ale lui Ioan Thorma, Emil Isac și Gh. Bacaloglu, s-a deschis la 23 februarie 1921 la Cluj primul Salon de artă plastică transilvăneană intitulat semnificativ «Collegium Artificum Transilvanicorum»¹⁶.

În aceste condiții intelectualii români, ca Emil Isac, inspector al artelor în Transilvania, Octavian Goga, Emil Racoviță, Sextil Pușcariu, Alexandru Lapedatu, ministrul instrucțiunii publice și al cultelor, au preluat cauza Academiei de arte frumoase și s-au hotărît să-l numească director pe Alexandru Popp¹⁷, aflat încă la Budapesta, unde funcționa ca profesor titular la Școala superioară de arte industriale¹⁸. Trimis cu o misiune diplomatică în capitala Ungariei, Octavian Prie, înalt funcționar în Ministerul Cultelor, l-a convins pe acesta să vină la Cluj, la conducerea viitoarei școli superioare de artă¹⁹.

În anul 1922, cînd el se instala la Cluj, Academia nu se putea înființa din lipsă de fonduri. Viața artistică a orașului era încă timidă: nu existau decît cîteva monumente publice, comenzile erau puține și de așa natură încît artiștii erau nevoiți să facă concesii gustului comun pentru a

⁸ Ibidem.

⁹ Vasile Pârvan, *Universitatea națională a Daciei Superioare*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1919, an. XIV nr. 6, p. 105.

¹⁰ Informații primite de la Eugen Găscă, fostul său elev.

¹¹ Neșoiță Lăptoiu, *Pictorul Flaviu Domșa și ambianța culturală a Blajului*, în *Incursiuni în plastica transilvăneană*, Cluj, Edit. Dacia, p. 59.

¹² Informații primite de la A. Ciupe.

¹³ Despre viața și activitatea lui Aurel Popp, vezi Raoul Șorban și Zoltán Banner, *Aurel Popp*, București, 1968, Edit. Meridiane.

¹⁴ Aurel Ciupe, *Az o Romániai és erdélyi Képzőművészet* (Arta din vechiul regat și din Transilvania), în *Korunk* (Epoca noastră), an. IV, 1929.

¹⁵ Ne gîndim în primul rînd la *Înmormîntarea proletarului*, *Industria capitalistă*, *Doborîrea copacului*, *Aratul greu*.

¹⁶ Raoul Șorban și Zoltán Banner, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Emil Botiș, secretarul școlii, își amintește: «Pictorul Al. Popp a fost un om liniștit și blajin. Cu eterna sa țigară lipită de colțul buzei, cu pletele sale argintii, cu lavaliera sa romantică, ne apare și azi viu în amintire. Îl vedem mergînd pe străzile urbei lui Matei, înalt, uscățiv, cu umbletul său ușor stîngaci, răspunzînd salutului cunoscuților cu degetul ridicat la borul lat al pălăriei. Modestia lui era rară, iar vorba lui domoală și plină de filozofia vieții» (mss. aflat în posesia familiei).

¹⁸ Despre biografia și opera lui Al. Popp, vezi lucrarea de licență a lui Petru Kiss, *Pictorul Al. Popp*, Universitatea «Babeș-Bolyai» din Cluj, 1969, aflată la Biblioteca Universității, nr. 256.

¹⁹ Informație primită de la A. Ciupe.

putea vinde ceva; existau câteva colecții particulare, dintre care cea mai importantă era a lui Virgil Cioflec²⁰.

Al. Popp, atunci în vîrstă de 51 de ani, fu nevoit să accepte un post de profesor la Școala comercială de băieți din Cluj pentru a pune capăt greutăților materiale. În 1922 participa în calitate de președinte, alături de Emil Isac, la înființarea «Clubului artiștilor, pictorilor și sculptorilor». Această grupare urma să organizeze atît pe artiști, cît și pe iubitorii de artă, să se ocupe de



Fig. 1. — Școala liberă de pictură din 1922.

expoziții și să înființeze o școală de pictură. Din conducerea clubului făceau parte Pericle Capidan, Kós Károly, Anastase Demian, Emil Cornea, Ács Ferencz, Deák Nándor, iar ca membri externi: Lucian Blaga, Emil Hațieganu, V. Babeș, Cezar Petrescu.

În același an, pictorii Al. Popp și Ács Ferencz au deschis o școală liberă de pictură, care a funcționat doar doi ani, din lipsă de fonduri²¹.

În sfîrșit, în urma strădaniilor lui Emil Isac și ale altor intelectuali care au susținut cu însuflețire înființarea Academiei, deschiderea oficială este anunțată pentru 15 noiembrie 1925²². Tot cu această ocazie se comunică numele directorului: Alexandru Popp, precum și componența corpului profesoral: Pericle Capidan, Catul Bogdan, Aurel Ciupe (pictură), Eugen Pascu (sculptură), Anastase Demian (arte decorative). Profesorii disciplinelor teoretice vor fi: Coriolan Petranu (istoria artelor), Emil Isac (estetică), Vitor Papilian (anatomie), Anastase Popa (perspectivă și geometrie descriptivă). Școala avea ca secretar pe unul dintre intelectualii care o susținuseră — Emil Botiș. Înscrierile se primeau între 1—15 noiembrie, iar pentru primul an s-a anunțat în presă că vor fi admiși toți solicitanții²³.

Aflînd de iminenta deschidere a Școlii de arte frumoase din Cluj, Aurel Popp trimise prietenului său Emil Isac o scrisoare în care îl felicita pentru reușita unui astfel de act de cultură, organizat, după spusele lui, de însuși inspectorul artelor din Transilvania. În același timp deplîngea mijloacele materiale sărăcăcioase cu care se realizase Academia: «Am auzit că ați primit o sută de mii de lei pentru înființarea școlii. Este o sumă frumoasă, dar este o sumă mică pentru un om care ar putea trăi civilizat timp de zece luni. Cunoașteți faptul, domnule Isac, că în țara

²⁰ Zoltán Finta, *A Kárácsónyi Tárlatok Mérlege* (Despre expozițiile de iarnă), 1922 (I), nr. 90—91, (apud Petru Kiss, *op. cit.*, p. 36).

²¹ Petru Kiss, *op. cit.*, p. 37 și urm. În legătură cu această școală vezi fig. 1, pusă la dispoziția noastră de Nicolae Popp, fiul pictorului.

²² * * * O școală de arte frumoase din Cluj, în *Patria*, 28 decembrie 1925, p. 2.

²³ * * * Megnyitják Kolozsváron a képzőművészeti főiskolát (Se deschide la Cluj Școala Superioară de Arte), în *Ujság* (Ziarul), 10 noiembrie 1925.

aceasta, pentru un băiat de 18 ani, care lucrează la o negustorie de cereale se plătesc 12 mii de lei lunar, deci primește în timp de 8 luni o asemenea sumă din care vreți să înființați Dv. o școală (o academie!) »²⁴.

O altă personalitate culturală a Transilvaniei saluta cu entuziasm proiectata deschidere a Școlii de arte frumoase : este vorba de Lucian Blaga²⁵. Analizând importanța Școlii de la Baia Mare, dar și caracterul restrins, de colonie de vară, unde veneau de obicei artiștii formați, Blaga a subliniat valoarea deosebită a Academiei clujene : «Ardealul n-a avut pînă acum o astfel de școală, ceea ce avem la Baia Mare nu se poate socoti școală, ci mai curînd o colonie de artiști în care se face din inițiativă particulară și educația altora mai tineri. La Baia Mare profesor e în primul rînd natura, aceea ciudată natură cu vegetație grasă, exotică, și cu munți (...). Pentru pictorii formați e o admirabilă regiune. Pentru elevi poate prea concentrată și cu prea multe valori, deci copleșitoare și nepedagogică. Locul pentru noua școală de arte frumoase s-a ales prin urmare mai bine la Cluj ».

Entuziasmul cu care poetul a primit deschiderea școlii se reflectă și în recomandarea în fața publicului a artiștilor-profesori. Blaga remarcă în primul rînd autoritatea artistică și pedagogică a lui Al. Popp, găsindu-l foarte potrivit în funcția de director. «Dintre pictorii mai în vîrstă, stabiliți în Ardeal, d. Capidan, macedonean de origine, ca artist de-un academism cam balcanic, violent-pitoresc, va fi desigur un foarte acceptabil profesor (...). Presupunînd însă că școala va avea și un bun profesor de estetică, controlor al gustului, primejdia ce o reprezintă pictura dlui Capidan va fi minimală. Restul profesorilor e alcătuit din oameni tineri, abia ieșiți și ei din școală, unii produse autohtone, alții sosiți din străinătate (...). Demian, cunoscut îndeosebi din paginile revistei Gîndirea, e cel mai talentat ilustrator ce-l avem azi (...). Linia de pură tradiție bizantină cîștigă, sub penița lui, ceva din sensualitatea, rafinamentul și căldura ușor frivolă a rococoului. Are în plus o naivitate care așa de greu se împacă cu orice stilizare. Și totuși Demian împreună manierele care par a se exclude, le împreună cu talent și gust (...). Păscu, un sculptor, și-a dezvoltat meșteșugul în mediul artistic de la Baia Mare. Pentru vîrsta sa e de-o maturitate ce înduplecă orice rezistență critică. Ciupe ar putea să devină un bun portretist, dacă și-ar impune o muncă sistematică. De C. Bogdan n-am văzut nimic (abia s-a întors de la Paris), dar notăm că ultima sa expoziție de pictură de la București a fost în genere destul de bine primită »²⁶.

Între timp deschiderea școlii s-a amînat pentru ianuarie 1926, deoarece în Pavilionul de patinaj²⁷, unde se aflau viitoarele ateliere, se executau lucrări de reparații²⁸.

Așteptînd decizia ministerială de înființare, Al. Popp împreună cu întreg corpul profesoral pregăteau programa după care să se desfășoare cursurile. Pentru a se documenta mai temeinic, directorul școlii s-a adresat în mod oficial lui G. D. Mirea și lui Constantin Popovici, directorii Academiei din București și din Iași, cerîndu-le cîte un exemplar din Regulamentul Școlii²⁹. Nu au primit însă nici unul, deoarece academiile nu puteau înstrăina singurele exemplare aflate în posesia lor. Între timp, ziarul «Patria» din 25 octombrie 1925 dădea informații ample în legătură cu data deschiderii cursurilor, componența corpului profesoral, ba chiar și un «Regulament provizoriu» de funcționare al școlii.

În cele din urmă în 8 ianuarie 1926 este eliberată decizia de înființare, cu nr. 1 371³⁰, care prevedea o Comisie specială la conducerea școlii, formată din E. Racoviță, Sextil Pușcariu, Gh. Vilsan, C. Petranu, E. Isac, Al. Popp și Octavian Utalea, primarul orașului, însărcinată cu întocmirea programei de învățămînt. Totodată se anunța că bugetul școlii pe 1926 va fi o subvenție de 1 000 000 lei, la care se adaugă și suma de 350 000 lei acordată încă din 1925 pentru dotare cu mobilier, rechizite, cărți sau pentru alte cheltuieli privind întreținerea localului.

²⁴ Jenő Múradin, *Emil Isac és Popp Aurel levelezése* (Correspondența între Emil Isac și Aurel Popp), în *Nyelv és Irodalomtörténeti Közlemények* (Studii de limbă și literatură), 1968, an. XII, nr. 2.

²⁵ Lucian Blaga, *art. cit.*, p. 7.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Clădirea Pavilionului a fost construită în 1896 în parcul orașului, iar în 1910 s-a adăugat etajul ca loc pentru ex-

poziții și ateliere.

²⁸ *Patria*, 19 noiembrie 1925.

²⁹ Arhiva Școlii de arte frumoase din Cluj, dos. 1925 - 1926, scrisoare din 23 noiembrie 1925 (menționăm că în prezent arhiva aceeași se află la Liceul de arte plastice din Timișoara).

³⁰ Vezi Arhiva Școlii (...), dos. 3, 1925 - 1926.

Presa vremii semnala cu mult entuziasm deschiderea Școlii de arte frumoase din Cluj, care a avut loc pe data de 17 ianuarie 1926. În articolul nesemnat *O școală de arte la Cluj*³¹ se arăta, pe lângă unele date cu caracter strict informativ, că scopul școlii este acela de a pregăti «profesori de desen, artiști și mai cu seamă desenatori și artiști decoratori». Iar mai departe: «Alături de Conservatorul de muzică și artă dramatică, școala de arte va avea marea menire de a da o nouă față societății românești de miine».

Alte două articole³² prezentau inaugurarea festivă de la ora 11 dimineața: a luat cuvîntul Emil Racoviță, membru al Comitetului de conducere a școlii, arătînd meritul Consiliului Dirigent de a fi proiectat realizarea Școlii de arte frumoase. În continuare au vorbit Al. Popp, directorul, mulțumind autorităților pentru sprijinul acordat, și pictorul Artachino care a salutat, în numele corpului profesoral din București, înființarea școlii; primarul Clujului, Octavian Utaea, și ministrul cultelor și artelor, Al. Lapedatu, se angajau să ajute școala și mai departe. Tot din presă aflăm că în continuare a avut loc un banchet la restaurantul «New York». «Keleti Ujság» anunța că pînă la data aceea numărul celor înscriși se ridica la 50.

Examenul de admitere, susținut în noiembrie 1925, după cum își amintește Fülöp Antal Andor, a constat dintr-un desen după natură, modelul fiind o bătrînă. Către sfîrșitul examenului, li s-a aprobat concurenților să execute același desen și în ulei, culorile limitîndu-se la alb, negru, galben cadmiu, roșu cadmiu, ocră, siena arsă, albastru de cobalt sau ultramarin³³. Conform raportului de funcționare al școlii în primul an de activitate (1925—1926)³⁴, examenul de admitere s-a încheiat pe 18 ianuarie 1926, cînd o comisie formată din Al. Popp, A. Demian, A. Ciupe și C. Bogdan îi declară pe candidați admiși sau respinși, în funcție de calitățile artistice ale desenelor în cărbune.



În noua Școală din Cluj existau două cicluri de învățămînt: unul de patru ani pentru tinerii care la înscriere prezentaseră diplome de bacalaureat (sau alte diplome echivalente: de absolvire a Școlii Normale, a Școlii Superioare de Comerț sau a Școlii de Arte și Meserii) și care în final deveneau profesori de desen: celălalt ciclu era de șapte ani (trei ani pregătitori și patru ani de academie), la care se puteau înscrie absolvenții a patru clase secundare, fără bacalaureat și care urmau să devină maestri de desen. Diferența dintre profesor și maestru de desen consta mai ales în retribuția mai mică a acestora din urmă.

Studentii se mai grupau în: «ordinari», cu frecvență regulată și care la sfîrșitul anilor de studii obțineau diplome (fie de profesor, fie de maestru de desen), și «extraordinari», care frecventau facultativ școala și care nu obțineau nici o diplomă. Aceștia se întrețineau singuri, lucrînd dimineața, iar după-masa studiînd în academie. Din actele școlii reiese că existau două secții: pedagogică și artistică.

Cursurile practice se desfășurau în cele trei ateliere de la etajul Pavilionului de patinaj din parcul orașului. Atelierul din aripa stîngă — privind clădirea din față — era cel în care profesorul Pericle Capidan se ocupa de elevii «extraordinari». Mai tîrziu, tot în acest atelier, făcea corectura și Al. Popp. Încăperea centrală, mai propice lucrului, era cea mai luminoasă, căci în afară de ferestre exista și un luminator. Aici își desfășurau activitatea studenții lui Catul Bogdan și ai lui Aurel Ciupe. Ultimul atelier, acela din aripa dreaptă, era împărțit printr-o draperie separînd sculptura de artele decorative³⁵, care se studiau inițial la Muzeul de arte și meserii din strada Barițiu nr. 5³⁶. Totuși această împărțire pe săli nu era atît de strictă; la început studenții lucrau laolaltă și abia mai tîrziu s-au separat în cele trei ateliere.

³¹ *Societatea de miine*, an. III, nr. 3 din 17 ianuarie 1926.

³² * * * *Inaugurarea festivă a Școlii de arte frumoase din Cluj*, în *Patria*, an. VIII, nr. 13 din 19 ianuarie 1926, p. 1.

* * * *Felavallák a Kolozsvári Képzőművészeti főiskolát* (A fost inaugurată Școala Superioară de arte din Cluj), în *Keleti Ujság* (Ziarul de est), an. IX, nr. 14 din 19 ianuarie 1926.

³³ Ilona E. Szabó, *Fülöp Antal Andor*, București, 1979, Edit. Kriterion p. 10 și urm.

³⁴ Arhiva Școlii, dos. I 9/9 1926—1927.

³⁵ Informații primite de la Letiția Munteanu și Ilona Szabó.

³⁶ Vezi Prospectul Școlii de arte frumoase din Cluj aflat în Arhiva Școlii.

Cursurile teoretice aveau loc de obicei în alte clădiri, fiind uneori comune prin participarea studenților de la alte facultăți : cursurile de istoria artelor la Universitate³⁷ ; cursurile de estetică și de istoria culturii, ce se desfășurau sub îndrumarea lui Emil Isac, fie la Muzeul de arte și meserii, fie în ateliere, în Pavilionul de patinaj ; anatomia artistică în Clădirea Clinicilor, iar geometria descriptivă sau perspectiva de obicei în ateliere³⁸.

Învățământul artistic, început abia în ianuarie 1926, se desfășura după programă³⁹. În Școala de arte frumoase din Cluj, de orientare tradițional-academică, un accent particular se punea pe desenul-studiu, după model, al cărui maestru neîntrecut era Alexandu Popp. La începutul săptămânii se hotăra modelul care trebuia să pozeze (bărbat sau femeie) de obicei nud, în picioare, într-un contrapost sugestiv. Alteori tema era un desen numit «cap după natură». Nu se practica deformările, anatomia umană fiind respectată în funcție de proporții și de mișcare. De asemenea se respecta lumina reală, perspectiva și volumul⁴⁰.

Al. Popp insista mai mult asupra desenului-contur, cerind să se execute zilnic, timp de o săptămână, cîte un desen nevalorat, schimbînd însă unghiul de privire asupra modelului. Desenul valorat, care urmărea rezolvarea volumului în raport cu lumina și cu umbra, se executa mai rar, termenul de lucru fiind o săptămână, la sfîrșitul căreia se făceau corecturile.

În execuția unui desen, profesorii Școlii clujene cereau respectarea cîtorva momente esențiale, a căror succesiune nu se făcea mecanic, ci în funcție de situație : I. «plasarea în spațiu» (care însemna de fapt punerea în pagină a desenului astfel încît figura să fie echilibrat așezată pe coala de hîrtie) se făcea fără măsurătoare, cu ochiul liber, bazîndu-se pe simțul proporțiilor fiecărui student ; II. determinarea mișcării în funcție de anumite axe ; III. stabilirea proporțiilor corpului uman ; IV. construcția formelor ; V. umbra și lumina și rolul fiecăreia⁴¹.

Catul Bogdan insista asupra prezentării, la sfîrșitul săptămânii, a cîtorva schițe de compoziție, prin care dorea ca fiecare student să-și pună diverse probleme plastice legate de formă, de volum, de culoare. În explicațiile sale, însoțite adesea de scheme și chiar de desene, profesorul demonstra studenților deosebirea dintre «forma sculpturală», în care accentul cade pe volum, și «forma desenată» care folosește la căutări în mai multe direcții : ritmul modulat al liniei, lumina și umbra ca bază de construcție a desenului, mișcarea și picturalul. Aceste schițe erau adevărate exerciții pe care tinerii trebuiau să le rezolve, pregătindu-se pentru compozițiile mai ample.

În ceea ce privește culoarea, Catul Bogdan recomanda studenților o gamă redusă la cîteva tonuri care se țes între ele : foarte importante erau trecerile de la un ton la altul⁴².

Teoriile susținute de profesorul Catul Bogdan în atelier aveau să prindă rădăcini în simțirea studenților săi, care încercau să le dezvolte. Tasso Marchini, cel mai precoce și mai talentat elev al școlii, dar în același timp și discipolul preferat, avea să aprofundeze problema formei construite și a culorii, ajungînd la o exprimare plastică de o mare concizie.

Adesea, la sfîrșitul săptămânii, cînd era vreme frumoasă, tinerii ieșeau la peisaj, fie în parcul orașului din imediata apropiere a școlii, fie pe malurile Someșului sau în alte locuri pitorești. C. Bogdan, ca și R. Ladea considerau peisajul ca obligatoriu pentru formarea viitorilor artiști⁴³.

Cu totul deosebit de Aurel Ciupe care pretindea studenților o atitudine lucidă în fața naturii sau a modelului, cerîndu-le să-și filtreze sentimentele prin rațiune, Romul Ladea identifica persoana profesorului cu cea a artistului, comportîndu-se la fel de spontan și de viu ca în viața de toate zilele. Profesorul nu își constituise un sistem amănunțit de predare, ci, lucrînd în atelierul școlii alături de studenți, își împărtășea experiența artistică la modul cel mai direct, exemplul său fiind mai prețios și mai util. Iată cum îl caracteriza unul dintre elevii lui, Ștefan Gomboșiu, în revista «Luceafărul» din Timișoara (iulie-august 1936) : «...calitatea de profesor n-a știrbit cu nimic libertatea de spirit și de atitudine a artistului. Nu s-a încetuiat în rigiditatea stupidă pe care unii profesori înțeleg s-o ia afișîndu-se în poze de gravitate și de importanță. Stăpîn pe o metodă de predare eficace și la curent cu noile principii de educație, considerîndu-se un coleg mai vîrstnic al elevilor săi, el a știut să-i stăpînească și să le cîștige respectul. A creat în școală

³⁷ La Universitate exista o catedră de istoria artelor.

³⁸ Informații primite de la Virgil Fulicea, P. Abrudan și L. Munteanu.

³⁹ Vezi anexele A și B.

⁴⁰ Date furnizate de Aurel Ciupe.

⁴¹ Idem.

⁴² Informații primite de la Eugen Gâscă.

⁴³ Date furnizate de Constantin Dinu Ilca.

o atmosferă de intimitate și legătură sufletească între profesori și elevi și a stabilit un curent de colaborare pentru atingerea scopului spre care ținea instituția ».

Orele de sculptură erau facultative și aveau loc după-masă între ora 14 și 16; tot atunci se desfășurau și cursurile de arte decorative, la care se executau frize, icoane pe sticlă sau diverse proiecte de artă industrială⁴⁴.

În ateliere se lucra șezind, căci în loc de șevalet existau capre de lemn⁴⁵. Alături de elevii școlii obișnuiau să lucreze și profesorii, mai ales cei tineri: Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Romul Ladea și Anastase Demian.

Astfel, după numai câteva luni de la înființare, școala intrase în ritmul normal. Un reporter al ziarului «Ellenzék»⁴⁶ «Opoziția» descria atmosfera caracteristică atelierelor Școlii de «belle-arte» din Cluj: «... multe fete și băieți, jumătate români, jumătate maghiari, sînt adunați în atelierul cel mare cu luminator și lucrează după model — un bătrîn cu fața expresivă. Studenții sînt în număr de 56, aleși prin examen din cei 100 de candidați înscriși. Dintre ei doar 26 sînt studenți «ordinari»⁴⁷ și vor primi diplomă de profesori. Restul candidează pentru o carieră de pictori și graficieni ».

În primul an corecturile erau făcute de către C. Bogdan și A. Ciupe, alternînd săptămînal, iar pentru studenții «extraordinari» de către P. Capidan. Abia în anii următori tinerii puteau opta pentru un profesor anume, cu care să continue studiul pînă la terminarea școlii. Al. Popp nu venea decît uneori prin ateliere pentru a corecta, ocupîndu-se mai ales de desene, iar pictura lăsînd-o în seama celorlalți colegi ai săi. Mai tîrziu avea să preia și el o serie de studenți, totuși din cauza problemelor de ordin administrativ, pe care trebuie să le rezolve, el va rămîne mai departe de munca propriu-zisă din ateliere⁴⁸.

În mod obișnuit sesiunea anuală de examene se desfășura în luna iunie, încheindu-se cu o expoziție din atelier⁴⁹. Doar în primul an de studiu (17 ianuarie — 15 iunie 1926), sesiunea s-a desfășurat toamna.

Cu excepția lui Al. Popp și a lui Pericle Capidan, ceilalți profesori erau foarte tineri, apropiați de vîrsta propriilor lor studenți. Poate de aceea între profesori și studenți exista o comunicare intensă și creatoare, stimulîndu-se uneori reciproc. Greutățile inerente începutului (lipsa unui spațiu suficient, salariile mai mult formale etc.) au fost acceptate mai ușor de acești profesori. Totuși Eugen Pascu nu s-a adaptat felului în care se muncea în școală⁵⁰. De aceea, în octombrie 1926 își înainta demisia⁵¹, invocînd salariul mult prea mic, care nu-i permitea să trăiască în Cluj și faptul că nu dispunea de un atelier propriu, neputînd lucra alături de studenți. Zădărnice a încercat Al. Popp să-l convingă să rămînă la școală; în cele din urmă a trebuit să angajeze un nou profesor. La 10 martie 1927⁵², Romul Ladea, întors recent cu o experiență interesantă din capitala Franței și din atelierul lui Brăncuși, este numit profesor titular. Ladea avea să devină unul dintre cei mai devotați susținători ai școlii, înfruntînd greutatea materiale care amenințau continuu existența acestei instituții. Mai mult chiar, datorită lui, Școala de arte frumoase, desființată la Cluj, și-a putut continua activitatea la Timișoara.

Prima serie de studenți avea să cuprindă tineri de vîrste și de naționalități diferite, cu un grad de pregătire artistică variat. În același atelier lucrau atît elevii cursului pregătitor, dintre care cei mai cunoscuți erau Tasso Marchini, Fülöp Antal Andor, Cornel Cenan, Petre Abrudan, Ecaterina Mokossini⁵³, cît și studenții anului I, dintre care amintim numai cîțiva: Nicolae Brana,

⁴⁴ Informații primite de la Letiția Munteanu.

⁴⁵ Informații primite de la P. Abrudan

⁴⁶ Iános Botos, *Ahol az erdelyi művészet leendő öszlőpait formáljak* (Acolo unde se formează viitorii stilpi ai artei din Transilvania), în „Ellenzék” (Opoziția), an. 47, nr. 93, din 25 aprilie 1926.

⁴⁷ În *Raportul de funcționare al școlii în primul an*, în Arhiva școlii, dosar I 9/9, 1926—1927, apar 22 de elevi «ordinari» și 34 «extraordinari».

⁴⁸ Date primite de la Constantin Dinu Ilea. Aceste informații și evocări, datorate foștilor elevi ai școlii, devin odată cu trecerea timpului prețioase documente (înregistrabile

desigur cu necesara rezervă critică), dar mai ales precizări care însuflețesc o epocă.

⁴⁹ Vezi lista cu expozițiile de grup ale școlii.

⁵⁰ Din informațiile furnizate de A. Ciupe, care într-o perioadă a locuit în aceeași cameră cu sculptorul Eugen Pascu, acesta era o figură enigmatică, un om rezervat, aproape închis și cu reacții neașteptate

⁵¹ Vezi în anexă scrisoarea de demisie a lui Eugen Pascu.

⁵² Arhiva Școlii, dosar 3/3, 1927—1928.

⁵³ Ecaterina Mokossini studiasc înainte la Școala liberă de pictură, condusă de Ács F. și Al. Popp.

Virgil Fulicea, Al. Mohi, Letiția Munteanu, Virgil Mihulin, Gh. Naghi, Zoltan Pálffy, Rozalia Porst, Emilia Gaia, Iolanda Lederer⁵⁴.

Dintre elevii înscriși la Școala de arte frumoase din Cluj, multe nume au fost date uitării, totuși câțiva au devenit adevărați artiști: Tasso Marchini, Fülöp Antal, Eugen Gâscă, Letiția Munteanu, Al. Mohi, Jenő Szervátiusz, Ion Vlasiu, Petre Abrudan, Constantin Dinu Ilea, Virgil Fulicea, Teodor Harșia, Cornel Cenan, Nicolae Brana, Ștefan Gomboșiu sau Emeric Hajos.

Dar artistul cel mai talentat al școlii clujene, cu biografia sa aventuroasă, marcat de un destin tragic, a fost Tasso Marchini (1907–1936). S-a stins din viață la 29 de ani lăsând o amintire de neșters în memoria multora. În numai zece ani, Marchini a lucrat cu însoflete, făcând din pictură scopul existenței sale și creind o operă prodigios de matură și de unitară. Distingem în pictura lui două perioade: perioada de debut, în care folosește conturul negru, culori sobre într-o gamă caldă, așternute în pete mari, și perioada de maturitate, caracterizată printr-un desen energic, care păstrează construcția geometrică a formei, deși conturul se topește în atmosferă.

Sub directa influență a lui Marchini s-au aflat pictorii Letiția Munteanu și Fülöp Antal Andor, amândoi apropiați sufletește de el și însoțindu-l îndeaproape.

În preajma absolvirii, în 1928, studenții solicitau introducerea în programă a unui curs de pedagogie și a practicii pedagogice⁵⁵. Cererea acestora nu a rămas fără răspuns, căci încă în cursul acelui an, pedagogia avea să fie predată de către C. Bogdan-Duică, în timp ce orele de practică se desfășurau sub îndrumarea profesorului Pericle Căpidan.

Anul 1928–1929 a adus cu sine desființarea secției artistice a studenților «extraordinari». Cu toate acestea, numărul studenților continuă să crească (aproximativ 101), localul devenind neîncăpător. Extinderea spațiului atelierelor se impunea ca o necesitate de prim ordin. Direcțiunea semnală situația primăriei cerind încă un atelier, ca apoi să încerce să închirieze întregul Pavilion, însă fără vreun rezultat concret⁵⁶.

Pe măsură ce prima serie de studenți se apropia de încheierea studiilor, problema cea mai acută era recunoașterea Școlii ca o instituție oficială, eliberând diplome echivalente cu cele ale școlilor din București și din Iași. Pe bună dreptate neliniștiți de soarta lor, studenții au adresat o cerere direcțiunii interesându-se de valabilitatea diplomelor pe care urmau să le primească: «Întrucât certificatele eliberate de Școală sint echivalente cu acelea a[le] Școlii de Stat vă rugăm să binevoiți a face toate demersurile necesare pe lângă Ministerul Artelor pentru echivalarea lor»⁵⁷.

Această situație particulară era sesizată și de presa vremii, care avea să o facă cunoscută publicului. În ziarul «Ellenzék» din 4 octombrie 1928⁵⁸ apărea un scurt articol în care se deplîngea faptul că Școala din Cluj nu avea dreptul de a emite diplome oficial recunoscute, cu atât mai mult cu cât, în ciuda strădaniilor ministrului Al. Lapedatu, rezolvarea nu fusese găsită.

Din 19 noiembrie 1928 datează primul memoriu al corpului profesoral adresat Ministerului Cultelor⁵⁹, în care se cerea stăruitor etatizarea școlii, adică trecerea ei din bugetul extraordinar al statului în cel ordinar și «dreptul de publicitate» (dreptul de a emite diplome valabile în toată țara). Motivele invocate în acest memoriu erau următoarele: importanța crescândă a școlii în ridicarea nivelului artistic al Transilvaniei, demonstrată și de numărul crescând al studenților înscriși. Tuturor acestora, aproximativ o sută, li s-au promis la absolvire diplome echivalente cu celelalte din țară. Profesorii au fost și ei angajați cu promisiunea că, odată cu etatizarea școlii, vor fi retribuiți cu salarii conform titlului lor. În încheiere se sublinia faptul că nu existau motive de diferențiere între școlile de arte frumoase din țară, deoarece programa era aceeași. Dar memoriul a rămas fără răspuns.

⁵⁴ Arhiva Școlii, dosar 9/9, 1926–1927.

⁵⁵ Vezi cererea din 10 noiembrie 1928, nr. 150, din Arhiva Școlii, dosar I/I din 1928.

⁵⁶ Vezi cererea nr. 225 din 16 iunie 1930, din Arhiva Școlii, I/I din 1929-1930.

⁵⁷ Vezi cererea din 10 februarie 1927, Arhiva Școlii, dos. II 8/8 din 1926–1927.

⁵⁸ * * * A Kolozsvári Képzőművészeti főiskola nem kapta meg a nyilvánossági jogát (Școala Superioară de arte din Cluj nu a primit drept de publicitate), în *Ellenzék* (Opoziția), nr. 227.

⁵⁹ Vezi memoriul nr. 159, în Arhiva Școlii, dos. I 4/4, 1928–1929.

Demersurile sînt continuate în toamna anului următor (1 octombrie 1929), cînd Comisia specială de conducere a școlii s-a adresat din nou Ministerului Artelor⁶⁰, cu rugămintea stăruitoare de a redacta decizia de recunoaștere a diplomelor, căci prima serie de absolvenți nu le primise încă. Aceștia, în număr de unsprezece, deși terminaseră cursurile ciclului de patru ani și susținuseră examenele finale⁶¹, nu primiseră nici un act care să le certifice studiile.

Abia în luna următoare, noiembrie 1929, ministerul a răspuns anunțînd înscrierea în bugetul pe 1930 a sumelor necesare etatizării Școlii de arte frumoase din Cluj.

Dreptul de a emite certificate de absolvire valabile în toată țara a fost obținut în 1930⁶², iar etatizarea abia în 27 ianuarie 1931, prin ordinul ministerial nr. 10 056⁶³. Dar, deși trecută acum în bugetul ordinar al statului, Școala de arte frumoase din Cluj va avea de suferit lipsuri materiale, ca urmare a restrîngerilor bugetare din anii 1929—1930 datorate crizei economice. Salariile profesorilor s-au micșorat devenind aproape simbolice, după care au urmat și reduceri de posturi.

Subvenția anuală era nesatisfăcătoare pentru rezolvarea tuturor problemelor; plata salariilor profesorilor, chiria pentru local, taxele pentru încălzire, plata modelelor și acordarea unor burse studenților «săraci și merituosi», ca și trimiterea acestora în coloniile de vară. Mai mult decît atît, subvenția nici un sosea cu regularitate, iar direcțiunea era nevoită să facă nenumărate apeluri pînă la primirea banilor.

Pentru anul 1925 se acorda școlii suma derizorie de 350 000 de lei în vederea dotării cu cele necesare: mobilier, scule, rechizite, cărți pentru bibliotecă, comandate librăriilor «Lepage» și «Cartea românească» din Cluj⁶⁴ și reproduceri aduse de la Viena. Restul de bani fuseseră utilizați pentru transformarea și renovarea localului, precum și pentru cheltuieli de administrație.

În anii următori, subvenția anuală a fost de 1 200 000 de lei, sumă acordată de Ministerul Cultelor și al Artelor, devenit mai apoi Ministerul Instrucțiunii Publice. Prin decizia nr. 145 625 din noiembrie 1930⁶⁵ această subvenție scădea cu 100 000 de lei, suma de 1 100 000 de lei devenind însă mult prea mică pentru susținerea Școlii clujene. După repetate cereri de revenire asupra acestei hotărîri⁶⁶, rămase nerezolvate, și după apelul lansat zadarnic către primăria orașului, care inițial promisese sprijinul ei deplin, direcțiunea hotărî să reducă numărul posturilor de profesor.

Nici starea materială a studenților nu era bună, deoarece majoritatea tinerilor proveneau din familii sărace, adesea din familii de țărani. Mulți dintre ei nu puteau plăti taxa de înscriere de 250 de lei pe an și nici taxele de studiu, 500 de lei pentru elevii «ordinari» și 1 000 de lei pentru cei «extraordinari». Arhiva Școlii de arte frumoase din Cluj conține nenumărate cereri de scutiri de taxe pe baza «certificatului de pauperitate». Scutirile, ca și ajutoarele bănești, erau acordate cu generozitate de către direcțiune⁶⁷, ținîndu-se cont de sîrguința studentului. Mai mult decît atît, profesorii înșiși îi ajutau prin sume de bani pe studenții foarte săraci și care se dovedeau talentați.

Afară de aceste ajutoare materiale, școala oferea în fiecare vară cîteva burse de studiu. Din iunie 1926, Ministerul Cultelor și al Artelor reînființase colonia de desen și pictură de la Baia

⁶⁰ Vezi cererea nr. 368, Arhiva Școlii, dos. I 4/4 din 1929.

⁶¹ După informațiile primite de la V. Fulicea, probele examenului de absolvire în urma căruia trebuia să se elibereze diploma constau în: pictură (nud, cap de expresie, compoziție, artă decorativă, pedagogie, perspectivă). Președintele comisiei era desemnat Al. Popp, profesorul examinator la pictură era Catul Bogdan, iar secretarul comisiei Aurel Ciupe.

⁶² Certificatul de absolvire precizează: «Se încredințează prin aceasta, că dl... a absolvit secția pedagogică a acestei școli, dobîndind la examenele anilor de studiu o medie generală de... Drept care i se eliberează acest certificat, pentru ca în conformitate cu Decizia ministerială nr. 76 387 din 23 iunie 1930, dată de către Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, să se poată bucura de toate drepturile pe care le au absolvenții școlilor de arte frumoase ale statului, intrucît întrunesc condițiile stabilite de regulamentul în vigoare».

⁶³ Arhiva Școlii, dos. I 3/3, din 1930—1931.

⁶⁴ Iată cîteva dintre titlurile cărților comandate pentru biblioteca școlii: Taine, *Philosophie der Kunst*; Van Tieghem, *Histoire Littéraire de L'Europe*; Croce, *Aesthetik*; Musée de Luxembourg și Louvre; Volkman, *Kunstbetrachtung*, Léonce Bénédict, *La peinture au XIX-e siècle*, Papelier, *Précis de géométrie descriptive* și *Exercices de géométrie descriptive*.

⁶⁵ Arhiva Școlii, dos. I 3/3, din 1930—1931.

⁶⁶ Petiția nr. 192, din 19 ianuarie 1931, către Banca Națională, dos. I 3/3 din 1930—1931.

⁶⁷ De exemplu, din Arhiva Școlii, dos. 3/3, din 1925—1926 aflăm că sînt scutiți de taxe următorii studenți: Felicia Munteanu, Virgil Fulicea, Eugenia Barna, Paula Niculescu, Fucks Iosif, Carol Kudelász, Teodor Iacobeles, Naghi Gheorghe, Petre Abrudan, Elena Todea, Zoltán Palfy, Arsen Popovici, Tasso Marchini, Eugenia Morariu, Elena Hăbălău, Virgil Mihulin, Nicolae Brana, Cornel Cenani, Al. Mohi. Se acorda ajutor bănesc studenților: P. Abrudan, V. Mihulin, N. Popp, I. Moldovan, T. Marchini, C. Cenani.

Mare. Școlii de arte frumoase din Cluj i-au fost acordate patru burse în valoare de 2 000 de lei și șapte semiburse de 1 000 de lei lunar. Direcțiunea școlii hotărî crearea a încă trei burse de câte 2 000 de lei lunar și întregirea semiburselor, care deveneau astfel tot de 2 000 de lei. Sumele aveau să fie completate din fondul de excursii din bugetul pe anul 1926. Sînt trimiși cu bursă întreagă : Virgil Fulicea, Zoltán Pálffy, Arsene Popovici și Tasso Marchini, iar cu semibursă : Iolanda Lederer, Letiția Munteanu, Ecaterina Mokossini, Al. Mohi, Carol Kudelász, Rozalia Porst și Cornel Cenan. Cu burse înființate de școală au fost trimiși Teodor Iacobeles, Nicolae Pogorevici și Felicia Munteanu. În colonia de studenți de la Baia Mare corecturile erau făcute de Ioan Thorma și de Al. Popp.

În anul următor, ministerul acordă două burse la Curtea de Argeș în colonia de vară condusă de Camil Ressu, rectorul Academiei bucureștene. Sînt trimiși cu burse Al. Mohi și Petre Abrudan, iar la Baia Mare încă trei studenți : Tasso Marchini, Cornel Cenan și Nicolae Popp. În această colonie au sosit pe cont propriu mai mulți studenți clujeni⁶⁸.

În vara lui 1928 pleacă bursieri la Baia Mare : Tasso Marchini, Cornel Cenan, Zoltán Pálffy, Jenő Szervátiusz și Ioan Moldovan, iar un an mai târziu ministerul acorda patru burse, inițial pentru Baia Mare, dar în final studenții erau trimiși în practica de vară de la Curtea de Argeș, condusă de Theodorescu-Sion. Studenții desemnați să participe la această colonie erau : Anca Minodora, Tasso Marchini, Constantin Stoicănescu și Ioan Moldovan, dar și de această dată sînt însoțiți de numeroși colegi ai lor veniți pe cont propriu.

Coloniile de vară organizate de minister, adunînd laolaltă tineri artiști din întreaga țară, înlesneau schimburi de idei, de experiență, între viitorii colegi de breaslă⁶⁹.

Situația materială a studenților era îngreuiată și de faptul că nu existau nici cămine și nici cantine : adesea erau nevoiți, din cauza sărăciei, să trăiască în promiscuitate. Un exemplu devenit deja cunoscut a fost conviețuirea mai multor tineri într-o casă modestă, de pe strada Pieziș, la numărul 17, intitulată de ei «Boema»⁷⁰. Casa era formată din trei încăperi, dintre care primele două de pe stradă erau închiriate unor persoane străine de grupul artiștilor, iar ultima, cu intrare printr-o bucătărie, se afla în posesia studenților de la «belle-arte». Aici locuiau Eugen Găscă, Ștefan Gomboșiu, frații Eremia, Eugen Profeta și Ion Gavrilă, fotograf la muzeul etnografic.

Camera, închiriată în iunile 1929, era numită «reședința» și avea să devină încetul cu încetul adăpost sau loc de întîlnire pentru mulți dintre colegii lor săraci — Tasso Marchini, J. Szervátiusz, Gh. Naghi, Ion Vlasiu și mulți alții. Cu timpul, studenții au reușit să închirieze și celelalte două camere, denumite în mod ironic «decanatul» și «camera de oaspeți». Această locuință devenise refugiul multora, chiar și de la alte facultăți⁷¹. Ei se gospodăreau singuri din puținii bani pe care îi aveau și oricare dintre colegii lor, rămași fără adăpost sau fără hrană, erau bine primiți.

La «Boema» domnea o atmosferă de libertate și de stimulare creatoare ; tinerii discutau despre artă sau desenau și pictau. Peretele casei vecine, care închidea curtea, servea de suport numeroaselor desene în cărbune. «Boema» nu a durat decît pînă în anul 1930, căci casa devenise prea zgomotoasă, iar tinerii prea excentrici. Deși de scurtă durată, experiența artistică și de viață trăită în acele circumstanțe avea să se imprime în memoria multora.



Școala pornise la drum cu mari greutăți materiale, datorate în primul rînd lipsei de bani (subvenții mici și în continuă scădere)⁷². Cu toate acestea a supraviețuit atîția ani prin sacrificiile făcute în primul rînd de către profesori. În 1932 Ministerul Instrucțiunii Publice a votat o

⁶⁸ Informații primite de la Letiția Munteanu. Fülöp Antal Andor mergea în fiecare vară la Sighet, locuind la un frate vitreg și pictînd în mijlocul naturii. Adesea, venea cu el și Tasso Marchini, prietenul său, care era găzduit de pictorul Traian Bilțiu-Dăneș.

⁶⁹ Între anii 1926—1928 veneau la Baia Mare Ciucurencu și Angheluță (apud Al. Mohi, *Ginduri pentru Alexandru Ciucurencu*, în *Tribuna*, 29 iunie 1978).

⁷⁰ Informațiile în legătură cu acest subiect, ca și fotografiile ne-au fost furnizate prin amabilitate de pictorul Eugen Găscă.

⁷¹ Ilie Călian, *Dialog cu Catul Bogdan*, în *Steaua*, an. XXII, 16—31 mai 1971, p. 38. «Se afla undeva spre Mănăștur o casă liberă ; aici, la «Boema», se refugiau toți năpăstuiți fără posibilități financiare».

⁷² Școlile de arte frumoase din București și din Iași primeau anual suma de 5 605 980 de lei.

lege specială privitoare la învățământ, lege prin care se desființa și Academia clujeană⁷³. La intervenția conducerii școlii decizia de desființare s-a aplicat abia în 1933, pentru ca cei 80 de studenți înscriși pe anul în curs să-și termine studiile începute.

Desființarea școlii și mai apoi mutarea ei la Timișoara a stîrnit reacția intelectualității, manifestată cu promptitudine în presă. În revista *O lume nouă*⁷⁴ apărea articolul nesemnat *Școala de Arte Frumoase*, în care se pleda pentru Academie: «La 3 octombrie se vor deschide cursurile Școlii de Arte Frumoase din orașul nostru. Nu dorim să precizăm decît un singur lucru: justificarea existenței și necesitatea ei pe mai departe. În întreaga țară nu avem decît trei școli: cea din București, Iași și Cluj, și acestea pentru o populație de 18 000 000 locuitori. Oare singur acest raport nu-i suficient să fixeze pentru totdeauna nevoia acestei școale aici în Cluj? (...)».

Într-un alt articol apărut în *Gazeta ilustrată*⁷⁵ se seria: «Sacrificarea acestei școli pentru motivul reducerilor și economiilor bugetare a dat de gîndit multora care îi cunosc necesitatea și mai ales suma derizorie (pe) care o cheltuiește lunar cu întreținerea ei. Că este utilă această școală (...) credem că nu este nevoie s-o demonstrăm. Cine s-a interesat cîtuși de puțin de mișcarea plastică ardeleană, centralizată în orașul nostru, a putut observa că atît elementele acestei mișcări, cît și conducătorii ei, n-au fost și nu sînt decît foștii și actualii elevi și profesori ai acestei școli (...)».

Chiar în vara anului 1933, cînd existența școlii se încheia pentru orașul Cluj, provocînd dezamăgire în rîndul oamenilor de cultură, scriitorul Ion Chinezu nota în *Gînd românesc*⁷⁶ cîteva rînduri pline de amărăciune: «Pierdem astfel o instituție care aducea o notă de tinerețe și de culoare în acest oraș sever și academic, o instituție care într-o existență de șapte ani a izbutit să-și creeze, prin colaborarea tinerilor ei profesori, o expresie ce s-a impus cu prestigiu în viața artistică din Ardeal (...)».

Nu știu ce duh de nestatornicie face ca școala să fie smulsă din mediul din care s-a plămădit și pusă pe drumuri spre un destin necunoscut (...). Academia de arte frumoase nu se poate imagina fără colaborarea universității (...). Cu greu se va încheia acolo (la Timișoara — n.n.) ceea ce face însăși viața oricărei mișcări artistice: atmosfera de însuflețire și receptivitate, izvorîră aici din lumea universitară, cu studențimea ei numeroasă, din viața de teatru, din acel început de pinacotecă care este colecția Cioflec... ».

Pentru a suplini lipsa unei academii de artă în Cluj, s-a înființat între 1933—1935 o școală liberă de pictură⁷⁷ condusă de Al. Szolnay⁷⁸ și de Jenő Szervátiusz, absolvent al Școlii de artă clujene, devenit între timp un artist deplin. Alături de cei doi artiști-profesori în această școală liberă un rol important l-a jucat și Kós Karoly. Din iulie 1933 pînă în 1934 întreaga școală a fost găzduită într-o mansardă încăpătoare din clădirea unde se afla tipografia «Minerva». În anul următor însă se muta cu chirie la etajul unei case din strada Doja nr. 3. Școala liberă de pictură a lui Szolnay și a lui Szervátiusz se autodesființa în 1935 din lipsă de fonduri. Prezența tinerilor dornici să devină artiști era fluctuantă; dintre cei mai constanți amintim pe Raoul Șorban, Balázs Peter și Vigh Janos. Cu toate că n-a fost de durată, această școală liberă a încercat să suplinească golul rămas în Cluj prin mutarea Academiei de arte la Timișoara.

Aflînd de desființarea școlii clujene un grup de personalități bănățene din Timișoara au oferit profesorilor și elevilor condițiile necesare pentru a-și relua activitatea: un local, o subvenție acordată de primăria orașului⁷⁹, completarea corpului profesoral. Comitetul de conducere al noii școli era alcătuit din intelectuali luminați ca: Sever Bocu, Coriolan Băran, Pompiliu Ciobanu, Sabin Evuțian, Joachim Miloia și Cornel Liuba.

⁷³ Arhiva Școlii, dos. I 3/3, din 1931—1932, decizia nr. 725 din 4 ianuarie 1932.

⁷⁴ * * * *Școala de Arte Frumoase*, în *O lume nouă*, an. I, nr. 2 din octombrie 1932.

⁷⁵ A. S., *Școala de Arte Frumoase*, în *Gazeta ilustrată*, an. II, nr. 3—4, martie-aprilie 1933, p. 70.

⁷⁶ Ion Chinezu, *Școala de arte frumoase părăsește Clujul*, în *Gînd românesc*, an. I, nr. 3—4, iulie-august 1933, p. 186—

187.

⁷⁷ Emil Vass, *Haldokló Képzőművészetünkért* (Pentru o artă în agonie), în *Ellenzék*, nr. 158, 15 iulie 1934.

⁷⁸ E. Szabó Ilona, *Szolnay Sándor*, București, Edit. Kriterion, 1974, p. 43 și urm.

⁷⁹ Ministerul Instrucțiunii Publice acorda în continuare o mică subvenție (18 000 de lei) din care se plăteau salariile profesorilor Al. Popp și R. Ladea.

Mutarea a avut loc în baza hotărîrii Consiliului de Miniştri nr. 772 din 10 iulie 1933 şi în urma deciziei Ministerului Cultelor şi al Artelor nr. 96 445 din 14 iulie 1933⁸⁰. Noua şcoală se menţinea de grad superior şi pregătea profesori şi maeştri de desen. Existau în continuare două secţii : una pedagogică şi alta artistică. Scopul anunţat al şcolii era acela «de a da o pregătire superioară în domeniul artelor plastice şi a contribui la dezvoltarea artei şi a simţului pentru frumos»⁸¹.

Şcoala de arte frumoase din Timişoara îşi va păstra titlul de academie pînă în 1942 cînd, din raţiuni de ordin bugetar, va deveni o şcoală de nivel mediu, orientată către artele decorative.



Într-un amplu articol intitulat *Două decenii de artă plastică ardeleană în Gînd românesc*, an. VII, nr. 7—9, septembrie 1939, criticul de artă V. Beneş analiza situaţia artistică din Transilvania din perioada interbelică. Prima observaţie, pe care autorul articolului o făcea şi asupra căruiua stăruia pe mai multe pagini, era aceea că Şcoala de arte frumoase, înfiinţată în 1925 în Cluj, a fost «focarul care întreţinea vie mişcarea artistică din Ardeal» şi «avea să însemne (...) o epocă».

Acestei şcoli i se datorează în primul rînd crearea unei generaţii de artişti care s-a afirmat şi care mai apoi a intruchipat mişcarea plastică a Transilvaniei. Prin activitatea efervescent-creatoare, prin numeroasele expoziţii ale unor artişti ca Tasso Marchini, Letiţia Munteanu, Radu Puşcariu, Ion Vlasiu, Nicolae Brana, J. Szervátiusz, alături de profesorii lor Catul Bogdan, Aurel Ciupe, A. Demian şi Romul Ladea, gustul publicului s-a format pentru artă de bună calitate.

Singura sală de expoziţii, Sala de sticlă a Prefecturii, devenea neîncăpătoare. Artiştii erau nevoiţi să expună şi în spaţii mai puţin adecvate, improvizate, cum ar fi Sala Institutului de arte grafice «Minerva», Sala ziariştilor, localul prăvăliei din strada Universităţii, cele două încăperi aflate deasupra berăriei «Czell» etc.

Generaţia acestor artişti s-a impus în conştiinţa publicului atît prin expoziţii personale sau mici expoziţii de grup, cît şi prin expoziţii colective ale Şcolii de arte frumoase deschise la finele fiecărui an universitar. Acestea aveau loc de obicei în ateliere după terminarea examenelor.

Dar abia prin Salonul ardelean, deschis la 1 decembrie 1930 la Cluj, artiştii din Transilvania se defineau ca o entitate. Într-un articol apărut în revista «Societatea de miine» din 1—15 decembrie 1930, pictorul Aurel Ciupe semnală lipsa unei organizaţii menite să le apere interesele.

Peste trei ani, în 1933, cînd Academia de arte frumoase deschidea ultima sa expoziţie colectivă în Cluj, înainte de a părăsi oraşul, apărea în revista «Societatea de miine» (nr. 5 din mai 1933) articolul *Expoziţia artiştilor clujeni* semnat Cronicar. Autorul deplîngea diminuarea vieţii artistice a Clujului şi mutarea şcolii la Timişoara.

«Cînd s-a deschis, în 1930, la Cluj, expoziţia colectivă a artiştilor ardeleni, credeam că o manifestare de o asemenea natură va deveni anuală sau cel puţin bienală şi va lua proporţii de adevărată sărbătoare a artei (...). Ne-am înşelat însă. Evenimentul nu se repetă decît astăzi şi în proporţii mult mai modeste decît atunci. De altfel nu e singura noastră speranţă spulberată în domeniul atît de dificil al artelor. Dintre toate mai dureroasă este cea legată de Şcoala de Arte Frumoase, pe care, de la toamnă începînd, nu vom mai avea-o la Cluj. Timişoara, mai bogată şi cu oameni mai largi în vederi în fruntea ei, ne-a răpit-o. Odată cu ea pleacă din Cluj singura posibilitate, în împrejurările de astăzi, de a crea un mediu favorabil artei în capitala Ardealului».

Rolul jucat de Şcoala de arte frumoase din Cluj în viaţa plastică ardeleană din perioada interbelică a fost de o incontestabilă importanţă, activitatea ei înscriind un capitol esenţial al artei din Transilvania.

⁸⁰ Arhiva Şcolii, dos. I 5/5, din 1933—1934.

⁸¹ «Şcoala de Arte Frumoase din Timişoara. Date informa-

tive asupra învăţămîntului şi admiterii în şcoală», în Arhiva Şcolii, dos. I 5/5 din 1933—1934.

ANEXE

A

Programa de studiu pentru elevii ordinari înscriși cu patru clase secundare și care se pregătesc pentru obținerea diplomei de maestru de desen

Curs pregătitor I

1. Desen după natură	10 ore/săptămână
2. Desen decorativ	10 ore/săptămână
3. Sculptură	10 ore/săptămână
4. Planimetrie	2 ore/săptămână
5. Limbă și literatură română	2 ore/săptămână
	<u>34 ore/săptămână</u>

Curs pregătitor II

1. Desen figural, cap după natură	10 ore/săptămână
2. Sculptură	10 ore/săptămână
3. Desen decorativ	10 ore/săptămână
4. Geometrie descriptivă	2 ore/săptămână
5. Istorie națională	2 ore/săptămână
	<u>34 ore/săptămână</u>

Curs pregătitor III

1. Desen după natură (cap, nud)	20 ore/săptămână
2. Artă decorativă și acuarela	10 ore/săptămână
3. Perspectivă — corpuri geometrice	2 ore/săptămână
4. Istorie universală	2 ore/săptămână
5. Artă națională	2 ore/săptămână
	<u>36 ore/săptămână</u>

După terminarea cursurilor pregătitoare elevul este admis în anul I.

Elevii extraordinari sint obligați la cursuri practice — cel puțin desen figural 12 ore/săptămână și scutiți de cele teoretice. Sint admiși pe bază de examen de admitere.

B

Programa pentru elevii ordinari înscriși pe baza diplomei de bacalaureat sau a altor diplome echivalente

An I

1. Desen figural după natură	16 ore/săptămână
2. Sculptură	8 ore/săptămână
3. Desen decorativ	12 ore/săptămână
4. Geometrie descriptivă	2 ore/săptămână
5. Istoria artelor (antichitatea)	2 ore/săptămână
6. Anatomie sistemică	2 ore/săptămână
7. Estetică	2 ore/săptămână
	<u>44 ore/săptămână</u>

An II

1. Desen figural după natură	24 ore/săptămână
2. Desen decorativ și proiecte	12 ore/săptămână
3. Perspectivă	2 ore/săptămână
4. Istoria artelor (Renaștere)	2 ore/săptămână
5. Istoria culturii naționale	2 ore/săptămână
6. Anatomie plastică	2 ore/săptămână
	<u>44 ore/săptămână</u>

An III

1. Desen și pictură ulei după natură	24 ore/săptămână
2. Artă decorativă și studiul stilurilor istorice	12 ore/săptămână
3. Arhitectură și proiecte mobile	4 ore/săptămână
4. Istoria artelor (de la baroc până azi)	2 ore/săptămână
5. Pedagogie	2 ore/săptămână
	<u>44 ore/săptămână</u>

An IV

1. Desen și pictură în ulei — nud și cap	24 ore/săptămână
2. Artă decorativă (proiecte de artă industrială și grafică)	12 ore/săptămână
3. Arhitectură	4 ore/săptămână
4. Istoria culturii universale	2 ore/săptămână
5. Compoziții figurale	2 ore/săptămână
	<u>44 ore/săptămână</u>

C

Epozițiile studenților Școlii de arte frumoase din Cluj

1. Iunie 1926 -- două săli de la Pavilionul de patinaj
Sculptură : Virgil Mihulin, Karol Kudelász, Popovici, Mohi
Pictură : Lederer, Ecaterina Mokossini, Mohi, Marchini, Cenan, L. Munteanu, Margareta Chifor
- ... -- Au-~~expus~~ și studenții de la secția extraordinară
2. 12—20 iunie 1927 în Pavilionul de patinaj

3. 10 iunie 1928 — în trei săli la Pavilion
Marchini, Cenani, Fuchs, Szervátiusz, Moldovan, N. Pop, Lakos Lili, Pattantyus
4. Iunie 1929 — expoziția primei serii de absolvenți în cele 3 săli de la Pavilion :
Pattantyus, Letiția Munteanu, Emeric Hajos, Mohi. Szervátiusz
5. 15—22 iunie 1930 expun patru absolvenți :
Marchini, L. Munteanu, Szervátiusz și Radu Pușcariu
6. 1 decembrie 1930 Salonul ardelean în care expun doi studenți: Marchini, Szervátiusz, alături de profesorii lor C. Bogdan,
A. Ciupe, R. Ladea, E. Pascu, A. Demian
7. Februarie 1932 Letiția Munteanu, Tasso Marchini, Radu Pușcariu
8. Noiembrie 1932 N. Brana și I. Vlasiu
9. Decembrie 1934 Marchini și Szervátiusz
10. Iunie 1933 în holul restaurantului New York ultima expoziție a școlii în Cluj
11. 1934 la Timișoara expoziția foștilor studenți: T. Marchini, L. Munteanu, I. Vlasiu, Dinu Ilea, Fülöp Antal, Olga
Branișce, Eugenia Herbay, Ioan Gavrilă, E. Hajos, Irina Brosz, Szervátiusz, Lucia Piso, Karol
Kudelász, St. Gomboșiu

D

Dosar I 9/9 1926—1928, Arhiva Școlii de arte frumoase din Cluj

Demisia lui Eugen Pascu

Scrisoarea lui Eugen Pascu nr. 62 din 1926 către Al. Popp*

Stimate Domnule Director!

Primind onorata Dv. epistolă, am onoarea de a vă răspunde în următoarele.

Deoarece m-am [sic!] decis în momentul din urmă demisionarea mea de la catedră, nu v-am putut altceva telegrafia, decît ce am telegrafiat, că am planul de a ocupa catedra.

Aceea e datina obișnuită că alții își iau concedii de boală de luni de zile înainte de demisiune. Eu nu mi-am luat mai mult decît patru zile pentru că nu mi-am așteptat leafa. Tocmai Dv. îmi spuneați că oricînd pot înainta demisiunea. Reîntorcînd la cele comunicate de Dv. — fiindcă nu faceți propuneri concrete sînt silit de a face eu. Domnule Director, între șire îmi aruncați pe ochi că nu aduc jertfă pentru chestii românești. Într-adevăr, eu ca om sărac nu pot face această [...]. N-a fost oare jertfă că am stat aproape un an la Cluj fără să-mi utilizez talentul și munca? Și n-a fost jertfă că am aruncat de la mine postul meu bun de la Baia Mare ce mi-a dat o existență modestă, dar solidă, și atunci Domnul Inspector Isac mi-a promis multe, ce nu s-au realizat și la finea anului trecut, la despărțire, lui Ciupe și mie a promis că va face Dînsul rost, să avem ateliere într-un loc bun și liniștit la edificiul Universității (nu sînt sigur că locul acesta a amintit Dînsul sau altul). La sala de modelaj [a școlii—n. n.], am cercat să lucrez și anul trecut, dar n-am putut fiind conturbat de elevi.

Puncte mai înalte de vederi decît a servi artei nu recunosc, dar fiind imposibil de a satisface aceste dorințe în Cluj, am fost silit de a da demisiunea. Aceasta nu este egoism din partea mea [...].

Ce privește promisiunea Dv. asupra chestiei de leafă, am onoarea să notez următoarele. Știți bine, Domnule Director, că leafa noastră a fost subminimală și totodată rușinoasă, pentru că un simplu lucrător al cărui lucru nu pretinde atîta inteligență și pregătire cit a noastră a cîștigat aproape atît cit noi. Nu sînt asigurat Domnule Director că eu ridicarea în plus ce punea în vedere, leafa noastră va atinge minimalul de viață. Aici cîștig 10 000 de lei lunar ce corespunde proporțional cu 15 000 de lei în Cluj, de la acest venit aș cădea acolo [...]. Deoarece știm că nu sinteți imputernicit de a primi condițiile mele, vă rog să aduceți acestea la cunoștința forurilor competente.

Cu stimă,

Eugen Pascu
fost profesor

Baia Mare, 18 octombrie 1926

Din scrisoarea lui Al. Popp în calitate de director către E. Pascu

«Recunoaștem că motivele Dv., în urma cărora ați fost nevoiți să vă înaintați demisia, sînt juste, totuși facem încă o încercare să vă convingem că pe lingă toate greutățile invocate de Dv. sînt puncte de vedere mai înalte care și în interesul general, românesc, sîntem obligați să aducem chiar jertfe individuale, în speranța că servim interesele colectivității preparăm totodată și viitorul nostru ».

* Textul este adesea neclar din cauza redactării incorecte sau confuze, chiar cu greșeli de ortografie.

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE CLUJ (1925—1933): UN CHAPITRE DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE EN TRANSYLVANIE

RÉSUMÉ

L'auteur se propose d'évoquer les prémisses, les circonstances et la place occupée par l'Ecole des Beaux-Arts de Cluj (1925—1933) dans la vie artistique transylvaine après l'Union. On y passe en revue une série d'initiatives, de projets préliminaires dus à Cornel Medrea, Flaviu Domșa, Ion Bușîția, ainsi que l'Ecole libre de peinture dirigée par Alexandu Popp et Ács Ferenc avant qu'en fin de compte, le 15 novembre 1925, soit annoncée l'ouverture officielle de l'Ecole (fait réalisé en janvier 1926) avec un statut d'Académie. Le corps enseignant était composé de Alexandru Popp (directeur), Pericle Capidan, Catul Bogdan, Aurel Ciupe (peinture), Eugen Pascu (remplacé en 1927 par Romul Ladea) pour la sculpture, Anastase Demian (arts décoratifs) et, sans doute aussi, des professeurs enseignant les disciplines théoriques.

S'appuyant sur la presse du temps, les archives et les témoignages contemporains, l'auteur reconstitue le système d'enseignement spécifique de chaque professeur, les programmes et les conditions d'étude, l'ambiance des ateliers ainsi que les affinités spirituelles. Parmi les élèves les plus doués de l'Ecole, l'auteur analyse l'activité de Tasso Marchini, lequel exerça une considérable influence sur ses collègues. A cause des conditions matérielles non-satisfaisantes, l'Ecole déménage en 1933 à Timișoara où elle continuera d'exister, dans un évident déclin, préparant les professeurs de dessin jusqu'en 1942.

Les annexes de cette étude se composent des programmes d'études, de la liste des expositions des élèves de l'Ecole (1926—1934) et de la lettre de démission du sculpteur Eugen Pascu, datée du 18 octobre 1926 ; celle-ci est destinée à clarifier un aspect encore insuffisamment connu de la biographie de ce dernier.

WILLIAM RITTER DESPRE N. GRIGORESCU ASPECTE ALE PERIOADEI FINALE A PICTORULUI

REMUS NICULESCU

Ultimul deceniu al veacului trecut a constituit, în cariera lui Grigorescu, perioada recunoașterii depline și definitive. Vechea dispută privind particularitățile stilistice ale artei sale și «finitul pictural» ce-i era propriu¹ se stingea treptat, în timp ce unicitatea geniului său și contribuția sa decisivă la crearea culturii românești moderne apăreau cu tot mai multă evidență. Peste hotare era departe de a fi un necunoscut. Expoziția sa personală deschisă în sala Martinet, în februarie 1887, îi adusese elogiile presei pariziene². Un colecționar eminent ca George Bellu așeza pinzele sale alături de acelea ale impresioniștilor³. Dar o privire de ansamblu asupra operei sale lipsea. La conturarea acestei imagini participă un tânăr om de litere elvețian pe care împrejurările îl purtară o vreme prin România. William Ritter⁴ veni în țară chemat de compatriotul

* Abrevierile utilizate pentru unele publicații alăturate în notele cit și în anexa acestui articol sînt indicate între paranteze drepte, în locurile unde apar pentru întâia oară.

¹ Pentru originile acestei dispute, vezi articolul nostru *N. Grigorescu și primii săi critici*, în *Studii și cercet. de ist. artei*, V, nr. 2, 1958, p. 139–182.

² Cf. A[rsène] A[lexandre]. *J. N. Grigoresco* [sic], în *L'Événement*, 27 februarie; *Courrier du soir*, 28 februarie; Paul de Katow, *L'Exposition des oeuvres de Grigoresco*, în *Gil Blas*, 3 martie 1887. Aceste articole vor fi semnalate, cu traducerea unor pasaje, în N. Petrașcu, *Pictorul Grigorescu*, 1895, p. 13–16 [Petrașcu 1895], foarte probabil după tăieturi comunicate de artist. Pentru ecoul operei lui Grigorescu în presa franceză a aceluiași deceniu, vezi și nota 55.

³ Cf. Remus Niculescu, *Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes*, în *Paragone*, 1970, nr. 247, p. 41–42 și 249, p. 79.

⁴ Asupra lui William Ritter (Neuchâtel 1867 – Melide 1955), vezi Victor Attinger, Marcel Godet, Henri Turler, *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, V, Neuchâtel, 1930, p. 505; Josef Tcherv, *William Ritter, enfance et jeunesse*, Melide, 1958, 495 p.; id., *William Ritter*, Bellinzona, 1971, 72 p. il.; Alfred Berchtold, *La Suisse Romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, 1963, p. 828–834. Scrisorile lui Ritter către Grigorescu au fost publicate de G. Oprescu (*Corespondența lui N. Grigorescu*, în *Analecta*, II, 1944, p. 41–74 [Oprescu, *Corespondența* 1944]). Același autor s-a adresat în 1943 lui Ritter, cerindu-i lămuriri suplimentare privind relațiile acestuia cu pictorul. Cuprinsul celor două răspunsuri primite, menționînd patru desene (*Două care cu boi*, *Studiu de evreu*

pentru «Bileiul de la Bacău», Cioban șezînd, Evreu în picioare, citînd) și «cîteva rînduri» de la Grigorescu, scurte bilete rămase în posesia lui Ritter, este rezumat în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 74; textul acestor răspunsuri, aflate în arhiva Oprescu, a fost reprodus, cu fașimile, de Radu Ionescu, în *Revista Muzeelor*, X, nr. 3, 1973, p. 248–252. În anexa articolului de față, p. 58–64, publicăm 14 scrisori și telegrame inedite, adresate lui Ritter de Grigorescu. Asupra relațiilor dintre critic și pictor amintim: Nestor Urechia, *Un prieten al lui Grigorescu*, în *Viața literară și artistică*, I, nr. 40, 14 octombrie 1907 p. 322; C. I. Istrati, *Doi lăceferi*, în *Calendarul Minervei*, X, 1908, *passim* [Istrati 1908]; Al. Tzigara-Samurcaș, *Completări și rectificări la biografia lui N. Grigorescu*, Focșani, 1936, p. 6–16; id., *Relations artistiques entre la Suisse et la Roumanie*, în *XIV^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, I, Berna, 1936 p. 192–193; G. Oprescu, *N. Grigorescu. Maturitatea și ultimii ani*, 1970, p. 79–82. În această ultimă carte, paginile relative la Ritter se ocupă de fapt de psihologia criticului, dedusă din scrisorile sale către pictor. Articolele consacrate de Ritter lui Grigorescu, menționate în parte de biografia artistului, n-au făcut pînă acum obiectul unei prezentări de ansamblu. Indicații sumare privind operele primite de critic de la pictor, în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 100 și în Petre Oprea, *Colecționari de artă bucureșteni*, 1976, p. 52–54. Cu alt prilej vom publica un catalog critic al acestor opere. În ilustrația articolului de față figurează, de altfel, trei tablouri dăruite de artist prietenului său [*Fig. 19 și Pl. I–II*], precum și unul dintre desenele menționate mai sus [*Fig. 8*]. Un alt tablou, este amintit în nota 53.

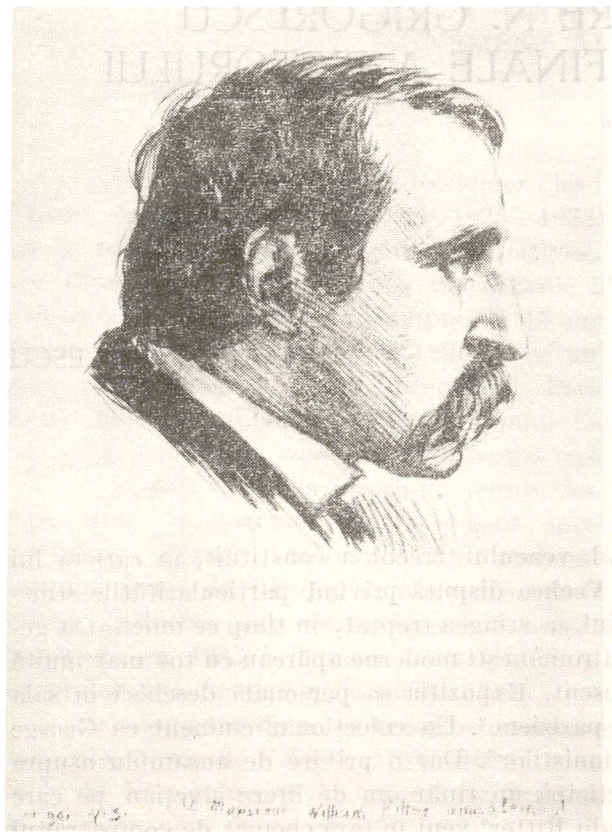


Fig. 1 — Victor Stretti. William Ritter. Gravură, 1901 (Bernă, Biblioteca Națională Elvețiană).

afective, interesantul personaj pe care-l cunoscuse și creația acestuia. În frazele sale întâlnim amintiri, puncte de vedere și chiar formulări ale pictorului. Una dintre acestea din urmă este relevată printr-o precizare expresă: «Le mot est de Grigoresco». Un portret deloc convențional se întrezărește astfel, în unele observații de detaliu, în scurte secvențe anecdotice. Este Grigorescu ajuns în pragul bătrâneții, orgolios și totodată modest, susceptibil, generos, plin de reacții nepre-

său Léo Bachelin, spre a lucra împreună cu Jules Brun în redacția unui proiectat ziar liberal, *Le Bas Danube*, care însă n-a mai apărut. Ritter petrecu astfel câteva luni, în calitate de preceptor al copiilor lui N. Blaremburg, la moșia acestuia de la Sturzeni⁵. Prin Alexandru Steriadi, tatăl viitorului pictor, avu, în 1890, prilejul de a-l cunoaște pe Grigorescu⁶, pe care-l vizită în mai multe rânduri, «cu carnetul în mână» în atelierul său din strada Batiște. Cu toată firea sa retrasă și reticentă, pictorul împărtăși noului său admirator unele detalii biografice și-l lăsa să-i contemple operele⁷.

Cînd, în octombrie 1891, Grigorescu deschidea, la București, o nouă expoziție, Ritter nu se mai afla în țară. Trimise însă două articole asupra pictorului, care apărură, cu concursul lui Bachelin, în ziarele *Bucarest* și *La Liberté*⁸. Dacă primul avea caracterul explicit al unui omagiu adresat din depărtare, al doilea, semnat cu un străveziu pseudonim, «Cavaleresco», se înfățișa sub forma unei cronici scrise de cineva care văzuse expoziția. Nu știm întrucît un atare subterfugiu va fi fost pe placul lui Grigorescu. Fapt este că aceste texte aduc ecouri ale întâlnirilor sale cu tînărul critic. Fără a insista asupra unor tablouri anume, Ritter evocă, lăsîndu-se în voia asociației

⁵ Istrati 1908, p. 121—122, plasează episodul în 1887—1888, pe temeiul datelor comunicate de un nepot al lui N. Blaremburg, Alexandru Ghica. Acesta își amintea vag că Ritter și Grigorescu s-ar fi cunoscut la Sturzeni, în acei ani. Criticul nu avea să sosească însă în țară decît în februarie 1890. Cf. Josef Tcherv, *William Ritter, enfance et jeunesse*, cit., 1958, p. 487—491. O scrisoare prin care tînărul publicist solicita acel loc de preceptor, cu începere de la 1 februarie 1891, în Christodul I. Suliotis, *Nicolae Blaremburg. Omul și faptele lui*, [I], Brăila, 1894, p. 988—990.

⁶ Cf. scrisoarea lui Ritter către pictor din 9 mai 1890: «Je bénis M. Steriadi de m'avoir donné l'occasion d'approcher de vous...» (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 41). Vezi și dedicația lui Ritter pe un exemplar al broșurii sale *Premières heures roumaines*. La-Chaux-de-Fonds, 1890: «A Monsieur Steriadi, à qui je dois l'un de mes plus grands bonheurs de Roumanie, la connaissance de Grigoresco. un bonheur sans tache» (Biblioteca Academiei R. S. România, II 44.234). Alexandru Steriadi (1838—1907) poseda remarcabile picturi și desene de Grigorescu. Amintim, dintre primele: *Femeie cu maramă* (Muzeul de Artă al R. S. România, Galeria Națională, inv. 3317 [Fig. 3], *Studiu de roșior călăre*

(Muzeul G. Oprescu) și *În grădină* (Muzeul de Artă din Constanța); dintre desene: *Țărancă*, *Portret de evreu* (Biblioteca Academiei R. S. România, Cabinetul de Stampe, inv. 358, 15.481), precum și alte două studii de evrei, unul aflat la Muzeul K. H. Zambaccian, inv. 15. Cf. A. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu, Vieța și opera lui*, 1910, repr. p. 18, 38, 45, 159, 177 [Vlahuță 1910].

⁷ Ritter către Grigorescu, scrisoarea citată în nota precedentă.

⁸ William Ritter, *N. I. Grigoresco*, în *Bucarest*, II, nr. 530, 13/25 noiembrie 1891 (*Chronique artistique*), articol precedat de o prezentare datorată lui Léo Bachelin, semnată cu inițialele L. G.; Cavaleresco [= William Ritter], *L'Exposition de N. J. Grigoresco*, în *La Liberté*, I, nr. 65, 20 noiembrie/2 decembrie 1891. Aceste două articole sînt redactate în cursul aceluiași zile și întemeiate deopotrivă pe însemnările și amintirile culese de critic în 1890, cu prilejul vizitelor sale în atelierul pictorului. De aici structura lor asemănătoare și caracterul lor oarecum complementar. Le discutăm, în consecință, laolaltă, fără a mai preciza căruia dintre ele îi aparțin pasajele citate în text.



Fig. 2 – N. Grigorescu, *Autoportret*. Peniță. 1895. (Cluj-Napoca, Muzeul de Artă).

văzute. De reținut este, în primul rînd, spiritul său independent: «Grigorescu a refuzat întotdeauna a se considera ca făcînd parte din vreun fel de școală» și de a fi avut și alți maeștri decît «natura țării sale» și «admirabilul exemplu al peisagiștilor francezi», desigur cei din grupul de la Barbizon (printre artiștii citați spre a se indica orientarea tematică a operei sale figurează Millet și Troyon). Artistul părea a picta pentru sine, în afara oricăror considerente practice, trăind înconjurat de nenumăratele sale opere, ascunse cu o «geloasă austeritate». Desene, schițe pictate, tablouri umpleau atelierul din Batiște, pătrunzînd în camerele învecinate, pe coridoare, pe scări. Prețioasa recoltă creștea neîncetat în urma deselor «explorări» întreprinse de pictor în căutarea unor noi motive. Din spusele lui Ritter rezultă că Grigorescu, conștient de calitatea rară a creației sale, era nemulțumit de ceea ce se făcuse pentru susținerea «eforturilor sale de artist», spre a se înlesni «realizarea visului său». Năzuința sa, contrastînd cu natura sa spontană («génie primesautier», scrie criticul) era, încă de atunci, aceea de a picta mari compoziții decorative cu teme rustice. Nu atît aceste compoziții, pe care a și izbutit a le realiza în parte (*Rodica* de la Banca Națională, comandată în 1890, avea să fie terminată în 1894) se înscriu însă, în perspectiva timpului, printre realizările cele mai înalte ale perioadei sale finale, cît studiile pictate și desenate în vederea lor, în atelier [Fig. 5] sau direct după motiv, în aer liber.

În ambele articole, opera lui Grigorescu este sugerată printr-o desfășurare continuă de reminiscențe și reflecții, fără analize sau descrieri. Amintirile lui Ritter sînt confirmate însă de imaginea pe care tablourile ajunse pînă la noi, precum și alte mărturii de epocă, ne-o oferă cu privire la producția maestrului, așa cum se înfățișa către 1890. Predomina peisajul. Expuse în 1891, niște *Clăi de grîu la Cîmpinița*⁹ prezintă la orizont acele «prelungi note de roșu crepuscular, la nivelul solului», despre care vorbește într-un loc criticul. Un *Car cu boi la apusul soarelui*, datat 1890, înaintează într-un peisaj similar¹⁰. Grelele care, mișcîndu-se cu măreția frustă a unor corțegii «merovingiene», lăsaseră tînărului apusean o impresie de fabulos și arhaic. În aceeași expoziție figura, neterminat, tabloul *Care la Valea lui Bogdan* [Fig. 4], una dintre interpretările cele mai

⁹ *Catalogul expoziției Grigorescu*, 1891, nr. 171. Cîmpina, Muzeul memorial «N. Grigorescu».

¹⁰ Cluj-Napoca, Muzeul de Artă, inv. 4057 (*Catalog pa-*

trimonial [1976], nr. 90, repr. [notițele relative la tablourile lui Grigorescu redactate de Maria Chira și Livia Drăgoi]



Fig. 3 — N. Grigorescu, *Femeie cu maramă*. Către 1890. Tablou provenind din colecția lui Alexandru Steriadi, (Muzeul de Artă al R. S. România).



Fig. 4—N. Grigorescu, *Care cu boi la Valca lui Bogdan*. Tablou expus de artist în 1891. (Muzeul de Artă al R.S.România)

impunătoare date de Grigorescu acestei teme¹¹. În reveria retrospectivă a lui Ritter mai apar fete de la Cimpulung și Rucăr, tot atât de frumoase, în iia lor de borangic și fota lor brodată, ca «Salammbô în paginile lui Flaubert», păstori, frumoși și ei, «asemenia unor eroi ai lui Alecsandri», sate ascunse printre livezi de pruni și cireși, turme rătăcind pe drumeaguri pustii, șesuri scînteind sub soarele verii, pîriuri de munte. Alte indicații («taberele țigănești, deplasările lor fantastice, atelajele lor incredibile») par a aminti pinze ca *Lac de țigani pe drum* [Fig. 6], ce avea să aparțină lui Delavrancea¹², sau *Țigani cu ursul*, care va intra în colecția lui Virgil Cioflec¹³. Din 1884, Grigorescu reîncepuse a picta, cu vădită predilecție, studii de figuri de o exotică melancolie sau de o aprigă vitalitate, convoaie și așezări ale pitoreștilor nomazi.

Ritter nu va avea prilejul de a revedea atelierul lui Grigorescu decît ceva mai tîrziu. Între timp publicase două romane, *Aegyptiaque* (Paris, Albert Savine, 1891) și *Âmes blanches* (Paris, Alphonse Lemerre, 1893) și, instalat la Viena, începuse o susținută activitate de critic și eseist. «Acum, cînd am acces la *Gazette des Beaux-Arts* și la alte cîteva reviste importante», îi scria lui Grigorescu în 1894, «îți să proclam sus și tare atât admirația pe care o am pentru dvs., cît și pe aceea ce vă este datorată»¹⁴. De fapt artistul se arătase nemulțumit de stăruința indiscretă depusă de Ritter pe lângă Richard Muther, autor al unei istorii a picturii moderne, în scopul in-

¹¹ *Catalogul expoziției Grigorescu*, 1891, nr. 90. Cumpărat din expoziție de Grigore Monteoru, tabloul a trecut apoi în posesia ginereului acestuia, dr. C. Angelescu. În prezent la Galeria Națională, inv. 1907. Cf. Remus Niculescu, *Expoziția Nicolae Grigorescu. Catalog*, Muzeul de Artă al R. P. R., 1957, nr. 265, pl. XXXIX [Niculescu 1957]. Noua datare a acestei pinze, mai timpurie decît cea admisă anterior (c. 1896), oferă un reper mai mult pentru studiul operei lui

Grigorescu de la începutul deceniului 1890—1900.

¹² Vlahuță 1910, repr. p. 179.

¹³ Cluj-Napoca, Muzeul de Artă, inv. 20 (*Catalog patrimonial*, cit., 1976, nr. 58, repr.).

¹⁴ Ritter către Grigorescu, Viena, 24 aprilie 1894, în Opreșcu, *Correspondența* 1944, p. 46. Criticul avea să fie colaboratorul revistei *Gazette des Beaux-Arts* între 1894 și 1910.



Fig. 5 — N. Grigorescu, *Studiu pentru «Rodica»*. Cărbune și cretă albă. Către 1894. (Colecție particulară).

Marele eveniment al deceniului la care ne referim a fost, pentru consolidarea reputației lui Grigorescu, expoziția sa din februarie 1897. Ritter, care a consacrat acestei expoziții mai multe articole, avusese prilejul de a se documenta pe îndelete. În toamna precedentă fusese oaspetele pictorului la Cimpina, în timp ce Grigorescu lucra la tablourile destinate expoziției. «Cit aş fi de mulțumit, îi scria criticul după întoarcere, dacă aş afla că, în ultimele 15 zile, ați izbutit să terminați unul din marile dvs. tablouri, a cărui eboșă îmi plăcea atât de mult»²¹. Studiase cuprin-

serării unui pasaj despre Grigorescu, la o eventuală reeditare a cărții¹⁵. Bachelin transmisese lui Ritter că pictorul, supărat, îi compara elogiile cu bolovanul ursului din fabula lui La Fontaine¹⁶.

O prezentare a lui Grigorescu datorată lui Ritter, apărută după doi ani în *Gazette des Beaux-Arts*¹⁷. Este o schiță rapidă, strecurată sub forma unei digresiuni intrucitva fortuite, într-o cronică asupra vieții artistice vieneze. Artistul, se spunea aici, merita o reputație europeană. Pentru întâia oară se arată că acesta întreținuse relații personale nu numai cu Millet, dar și cu Rousseau, Diaz, Daubigny¹⁸. «Rezumat complet al țării dintre Dunăre și Carpați» opera maestrului aducea «întreaga poezie a acestor magnifice meleaguri», cu «în-ceata și învăluitoarea lor atracție». Acționînd «cu același farmec ca și țara», pictura sa se înfățișa deci lui Ritter ca posedînd virtuți modelatoare analoage cu acelea ale peisajului românesc. Pasajul cuprinde și unele apropiieri, îndeajuns de nimerite. Profilete în penumbra serii, unele siluete de țigani din tablourile artistului «ar oferi materia unor gravuri rembrandtești». *Atacul de la Smîrdan* este o bătălie concepută în felul celei de la Waterloo, din romanul lui Stendhal, văzută «cu ochii soldatului» și nu cu aceia ai comandanților, ca în pinzele pictorilor vremii, specializați în subiecte militare. Sugestia, asupra căreia Ritter va mai reveni¹⁹, va fi reluată mai târziu de G. Oprescu²⁰.

¹⁵ Este vorba de Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, 3 vol., München, 1893—1894. Într-un articol din suplimentul săptămînal al revistei *Gazette des Beaux-Arts*, Ritter regreta, la 10 martie 1894, că istoricul de artă german nu se referise în cartea sa și la Grigorescu, «l'artiste dont l'oeuvre renferme toute la Roumanie pastorale», vrednic de a fi citat și pentru operele sale inspirate de războiul Independenței. Apoi, într-o *Lettre de Vienne*, din *L'Indépendance roumaine*, XVIII, nr. 5060, 12/24 martie 1894, reproducuse pasajul, adăugînd următoarele rînduri: «Puisse ce témoignage d'admiration sympathique, transcrit d'un périodique aussi sérieux et influent que la *Gazette des Beaux-Arts*, être agréable au grand artiste et que son nom prononcé en tête de cette série d'articles [...] lui prouve, une fois de plus, que le renom de ses oeuvres a pénétré un peu partout à l'étranger».

¹⁶ Scrisoarea lui Ritter din 24 aprilie 1894, citată în nota 14.

¹⁷ William Ritter, *Correspondance de Vienne*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1 aprilie 1896, p. 357—358. Între timp, după 27 iulie 1895, Ritter fusese în țară împreună cu prietenul său Marcel Montandon (cf. scrisoarea sa către pictor purlînd această dată, în Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 48). Avusese astfel un nou prilej de a-l întâlni pe pictor și de a-i vedea operele (Ritter către Grigorescu, Viena, 15 februarie 1896, *loc. cit.*).

¹⁸ Prietenia artistului cu Millet fusese amintită și în Petrascu 1895, p. 6.

¹⁹ Vezi astfel articolul lui Ritter din *Die Kunst für Alle*, 1897, citat mai departe, nota 34.

²⁰ G. Oprescu, *Nicolae Grigorescu*, în *Transilvania*, LIII, nr. 5, mai 1922, p. 360.

²¹ Ritter către Grigorescu, Viena, 18 octombrie 1896, în Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 53.

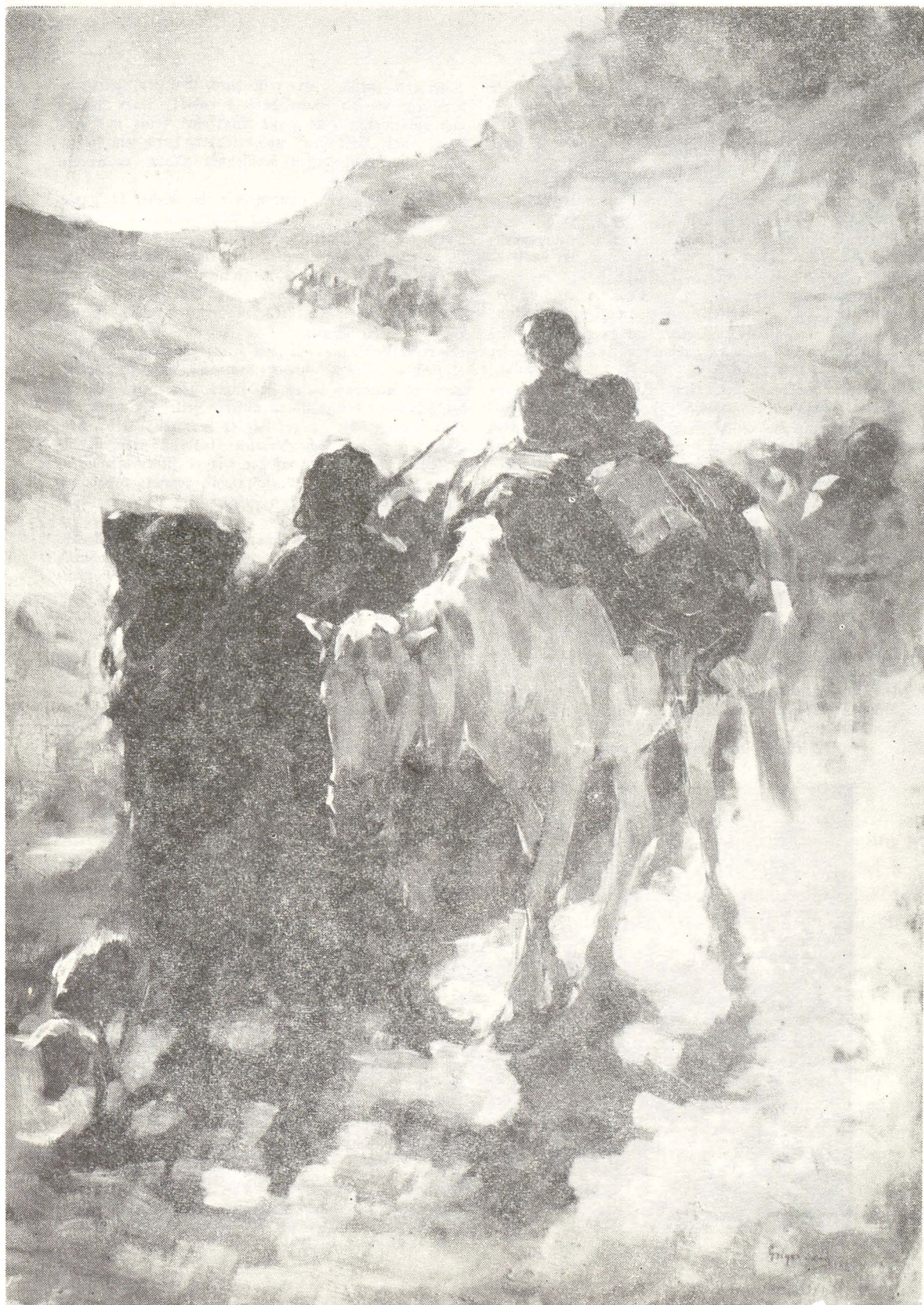


Fig. 6 — N. Grigorescu, *Lae de țigani pe drum*. Către 1890. Tabloul a aparținut lui Barbu Delavrancea.

solte. Die Beschäftigung dauerte zwei Jahre, nach deren Verlauf sich der Künstler im Besitze einer ziemlich ansehnlichen Summe befand.

Der Aufschub hatte seinen Wunsch, die Hauptstädte der Kunst zu sehen, nur gesteigert. Mehr als je begierig, verläßt er 1861 Agapia, und, ohne selbst Bistareß noch einmal aufzusuchen, schiffte er sich in Belag ein, um über das Eisene Thor und Budapest die Donau hinaufzufahren. Er besuchte Wien und München und sieht zum erstenmale in diesen beiden Städten Meisterwerke der Malerei.

Er wanderte weiter, nach Paris. Man muß ihn selbst seine Aufnahmeprüfung zur Ecole des Beaux Arts erzählen hören, nachdem er durch eine vorläufige Prüfung zur Zahl derjenigen zugelassen worden war, die das Recht haben, das Examen zu machen. Landschaftsmaler zu werden, war nun seine Absicht. Man gab den Bewerber folgende Aufgabe: „Im Vorbergrunde ein Hohlweg zwischen hohen Bäumen. Dort kämpfen zwei Schäfer. In der Mitte spiegelt ein See, dessen Ufer von Tannen begrenzt werden, die Berge des Hintergrundes wieder.“ Die Aufgabe war in einigen Tagen auszuführen. Grigoresco sagte sich, daß es nützlich sein müsse, sich Dämme genau nach der Natur zu zeichnen, reiste nach Fontainebleau und — verließ es drei Jahre lang nicht. Damals lernte er die Maler von Barbizon kennen, die er häufig besuchte. Die Hartnäckigkeit Bodmers bei der Arbeit, der auch im Winter bei der größten Kälte zwei oder drei Stunden im Freien arbeitete, Feuerie ihn zum Wettstreit an. Seine Arbeiten aus jener Zeit, die jetzt selten geworden sind, da er sie entweder selbst zerstört hat oder sie zerstreut sind, — starkes Untergehölz im schönen grünen Dickicht, rote Fußwege mit in der Feuchtigkeit verfaulten Blättern, — können sich den schönsten Studien der berühmten Meister derselben Periode an die Seite stellen.

1864 kehrt Grigoresco zum erstenmale in sein

Vaterland zurück. Er reist durch Galizien, mietet in Lemberg, wo die Bahn damals endete, einen Wagen und unternimmt eine große Rundfahrt kreuz und quer durch jenes „Galassien“ und besonders durch sein Vaterland Rumänien, dessen berufenster Maler er werden sollte.

Im Jahre 1867 finden wir ihn wieder in Paris, wo er von da bis jetzt ein Absteigequartier hat und soniel wie in Rumänien arbeitet, in welchem Lande er im allgemeinen den Sommer verbringt. In den Jahren 1873 und 1874 bereist er Italien, Griechenland und besucht auch Konstantinopel. Im Jahre 1876, beim Ausbruch des russisch-türkischen Krieges, hört er den Aufruf Jean Bratianos in Paris. Er folgt der rumänischen Armee auf den Kriegsschauplatz und wird offiziell beauftragt, ihre Heldenthaten zu verherrlichen. Was er während dieses Feldzuges geschaffen, zählt zu den schönsten Kriegsbildern unserer Zeit. Ich kenne nur ganz Wenige, die so gut wie er in ihren Werken dem Daß der wilden Schlächtereien Ausdruck gegeben, die der hohen Kulturhufe, auf der wir zu stehen behaupten, unwürdig sind. Als Menschenfeind kommt er von der Donaubene und von den Feldern bei Pletona zurück. Von seiner früheren guten Laune ist ihm bloß ein Lächeln, ein Lächeln des Mannes der seinen Gesellschaftskreise, geblieben, das nur die vollkommenste Verachtung der Menschheit im allgemeinen verschleierte. Die Heldenthaten, die er gesehen, sind zu sehr durch Thaten ausgeglichen, die bezeugen, daß die Bestialität und Barbarei im Menschen ewig fortdauern.

Seine wilden Schlachten, wo die Luft mit Feuer erfüllt scheint und der Schnee mit Blut überströmt ist, seine Gefangenenzüge in Bulgarien längs der aufgeweichten Straßen, seine Munitionsfarren in den schlammigen Schluchten der Donauufer, seine Wachtposten in der Dämmerung und im fieberhaften Nebel der Rieberungen,



Die Schlacht bei Smardan. Von N. J. Grigoresco.

Fig. 8 — N. Grigorescu, *Mocan*. Creion. 1874. Desen dăruit de artist lui William Ritter și publicat de acesta în *Die Kunst für Alle*. (Elveția, Colecție particulară).



sul atelierului din Cîmpina, unde, cu prilejul mutării sale din Batiște într-un alt domiciliu bucureștean, artistul dusesse majoritatea operelor sale recente sau mai vechi. «Neconținut, mai spunea în aceeași scrisoare Ritter, gîndurile mele se întorc la dvs., vă urmăresc la lucru și vă însoțesc în atelierul din care cunosc orice loc de pe cei patru pereți și pe care l-aș putea descrie și cataloga amănunțit, pînă la cea mai mică dintre bucățile ce-i acoperă»²².

Cum Ritter practica desenul și acuarela, Grigorescu îi îngăduise a-l însoți și la peisaj. Un tablou reprezentînd valea Prahovei luase astfel naștere sub ochii săi, în septembrie 1896. [*Pl. I*]²³. Din aceeași dimineață datează un altul, în care Ritter însuși este văzut din spate, instalat pe un scaun portabil, cu mapa pe genunchi, în veston cenușiu, pantaloni negri și pălărie «canotier» [*Pl. II*]²⁴. Aceste opere, dăruite de maestru criticului și necunoscute pînă acum, sînt deosebit de caracteristice pentru arta cu care Grigorescu știa să cuprindă, în mici și scăpărătoare panouri, vaste întinderi schițate în tușe rezezi, răspunzînd senzației cu o calmă și sigură promptitudine, într-o materie picturală de o admirabilă consistență și vitalitate.

În pregătirea însăși a expoziției, Ritter urma a avea un rol însemnat. Convins poate de tînărul său prieten, Grigorescu decisese a-și prezenta de astă dată operele și într-un catalog ilustrat, cu planșe tipărite la München și prefăcut de Ritter, căruia îi încredințase în acest scop foto-

²² *Loc. cit.*

²³ Lemn 12,5 × 34,5 cm. Nesemnăt. Paris, Colecție particulară.

²⁴ Lemn, 11,5 × 35 cm. Semnat st. jos. Paris, Colecție particulară.



Fig. 9 — N. Grigorescu, *Arătură de toamnă*. Tablou expus de artist în 1897. (Colecție particulară).

grafii și chiar desene originale²⁵. Ritter se îndatorase a redacta și o scrisoare destinată să apară în *L'Indépendance roumaine*, semnată de artist și exprimând desigur vederile acestuia²⁶. Ambele proiecte rămaseră însă nerealizate. Deosebit de strălucită, expoziția fu însoțită de un mic catalog, fără ilustrații și prefață. În locul scrisorii apărură un interviu luat pictorului de Ritter, sosit din nou în țară înaintea inaugurării²⁷. Grigorescu anunța că avea de gând să se «retragă» (ceea ce, din fericire, n-a făcut), să-și vândă toate operele și să nu mai expună în viitor, spre a se putea dedica marilor pinze «de longue haleine» la care medita. Expoziția era menită a avea, mai mult decât cele ce o precedaseră, un caracter «colectiv și complet», spre a oferi publicului imaginea definitivă a «acțiunii unei vieți întregi». Întrebat dacă va înfățișa și lucrări noi, pictorul dădu un răspuns edificator pentru preocupările sale din acel moment: «Am impresii de toate felurile și am încercat chiar, cu deosebire de astă dată, câteva sinteze ale peisajului românesc, de dimensiuni ceva mai mari». Trecerea de la «impresii» la «sinteze» peisagistice, în genere variații pe tema carului cu boi sau scene pastorale, constituia, cum am văzut, una dintre aspirațiile lui Grigorescu. Consultind catalogul expoziției, întâlnim câteva dintre acele sinteze, ca *Printre dealuri și mușcele*²⁸ sau *Cioban cu turma pe poale de munte* [Fig. 11]²⁹. Aflăm însă și alte tablouri, aparținând unei categorii la care Ritter nu se referă, ca *Arătură de primăvară*³⁰ sau *Arătură de toamnă* [Fig. 9]³¹, compoziții de dimensiuni mijlocii, menținute de artist în stadiul schiței, potrivit unei concepții ce se cristalizase în pictura sa cu mai bine de un deceniu în urmă. În *Bătrâna de la Brolle* (c. 1884)³², această estetică a schiței ridicate la rangul operei autonome își aflase o memorabilă afirmare³³. Impresia după natură, compoziția păstrând libertatea schiței și marea pinză decorativă vor fi prezente în creația artistului pînă la sfîrșitul activității sale.

În ajunul expoziției, revista mîuncheneză *Die Kunst für Alle* tipărise un articol al lui Ritter despre Grigorescu [Fig. 7—8]³⁴, ilustrat cu zece imagini. Era abrevierea unui text mai întins, a cărui formă franceză integrală fu împărtășită cititorilor din țară prin *L'Indépendance roumaine*³⁵. Ritter începu printr-o încercare de a defini caracterele artei maestrului, oprindu-se la noțiunile de poezie și sinceritate, cărora le adăugă, drept mijloc de realizare, rapiditatea execuției. Poet înăscut, Grigorescu avea «însușirea genială de a intui sufletul unui peisaj», întrunind culoarea locală cu «frumusețea de pretutindeni și de totdeauna». Artistul nu picta decât cînd era mișcat și sub durata emoției. Atunci cînd aceasta înceta, prefera să se oprească, lăsîndu-și opera neter-

²⁵ Ritter către Grigorescu, 18 octombrie 1896, scrisoare citată mai sus, nota 21. Se pare că, inițial, artistul intenționase a expune și desene; cf. A. [= N. Petrașcu], *Cronica*, în *Literatură și artă română*, nr. 1, 25 noiembrie 1896, p. 61.

²⁶ O primă formă a acestui text a fost trimisă de critic lui Grigorescu la 5 noiembrie 1896 (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 54).

²⁷ W[illiam] R[itter], *Grigorescu chez lui*, în *L'Indépendance roumaine*, XXI, nr. 6006, 21 ianuarie/2 februarie 1897.

²⁸ *Catalogul expoziției Grigorescu*, 1897, nr. 1 [*Catalog* 1897]. Galeria Națională, inv. 146. Cf. Niculescu 1957, nr. 266.

²⁹ *Catalog* 1897, nr. 29. Cf. Vlahuță 1910, repr. p. 137. Un studiu desenat pentru această compoziție se păstrează în Muzeul bisericii ortodoxe române Sfînta Maria, din Cleveland, Ohio, donația dr. O. Kauffmann-Cosla [Fig. 10]. A fost semnalat ca aflîndu-se aici, fără a fi raportat însă la versiunea finală a compoziției, de Petru Comarnescu (*Maestrii români în colecția d-rului O. K. Cosla*, New York, în *România literară*, II, nr. 4, 23 ianuarie 1969, repr. p. 19).

³⁰ *Catalog* 1897, nr. 136; repr. în *Literatură și artă română*, IV, nr. 3, 25 ianuarie 1900, p. [133].

³¹ *Catalog* 1897, nr. 125. Colecție particulară. Cf. Niculescu 1957, nr. 262.

³² Galeria Națională, inv. 3 348. Cf. Niculescu 1957, nr. 191.

³³ Cf. și Remus Niculescu, *Grigorescu*, în *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, nr. 18, 1958, p. 52. Cu

privire la felul în care a evoluat concepția asupra schiței în pictura europeană a secolului al XIX-lea, vezi Paul Wescher, *La Prima Idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München, [1960], p. 77—96; Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* [Londra, 1971], p. 79—121, 166—181.

³⁴ William Ritter, *Nikulae Jon Grigorescu*, în *Die Kunst für Alle*, XII, nr. 9, 1 februarie 1897, p. 129—133. Presa din țară a semnalat articolul. Cf. *Notații*, în *Arhiva*, Iași, VIII, martie-aprilie 1897, p. 245—246; *Grigorescu la München*, în *Constituționalul*, VIII, nr. 2 281, 4/16 mai 1897. Deși mai succintă decât textul francez, versiunea din *Die Kunst für Alle* cuprinde unele pasaje pe care nu le aflăm decât aici. Se vorbește astfel și de opera de portretist a pictorului. *Epreul cu gîsca* este pus sub semnul înriuririi lui Velasquez. *Rodica*, marea pinză decorativă de la Banca Națională, «simbol românesc al belșugului și al prosperității», este evocată în cuvinte entuziaste. Cîteva rînduri amintesc opere înfățișînd motive din nordul Franței, între care o luminoasă marină.

³⁵ W[illiam] R[itter], *J. N. Grigorescu* [sic], în *L'Indépendance roumaine*, XXI, nr. 6 012, 27 ianuarie/8 februarie și nr. 6 024, 10/22 februarie, 1897. Asupra publicării acestui articol, vezi scrisorile lui Ritter către Grigorescu din 9 ianuarie și 16 februarie 1897, în Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 49, 54—55 (ultima datată de editor, printr-o inadvertență, din 1896).



Fig. 10 — N. Grigorescu, *Studiu pentru tabloul «Cioban cu turma pe poale de munte»*. Cărbune și cretă albă. Către 1895. (Cleveland, Ohio, muzeul Bisericii ortodoxe române Sfânta Maria. Donația O. Kauffmann-Cosla).



Fig. 11 — N. Grigorescu, *Cioban cu turma pe poale de munte*. Tablou expus de artist în 1897.

minată, fie și sub forma unei schițe, în care însă nici o tușă nu era lipsită de accentul autenticității. De aici necesitatea de a așterne impresia momentană cu rapiditatea pe care i-o îngăduiau un temperament «clocotitor» și capacitatea de sinteză a unei viziuni îndelung încercate.

Date biografice astăzi unanim cunoscute își au deseori originea în forma integrală a aceluiași articol, cea publicată în țară, de la ucericia într-un atelier de zugrav, cu tradiționalul caiet de modele dinainte, la perioada de studii din Franța, cu scurtul episod al Școlii de Belle-Arte^{35a}. Sint însă, în această contribuție a lui Ritter, și unele detalii trecute în genere cu vederea. Printre cunoscuții lui Grigorescu de la Barbizon apare acum pictorul elvețian Karl Bodmer³⁶, ce lăsase confratelui său român o vie impresie, prin tenacitatea cu care lucra după motiv în plină iarnă. De reținut este și călătoria lui Grigorescu la Londra, prilejuită de Expoziția Universală din 1862. Din arta engleză, ar fi admirat îndeosebi opera lui Hogarth. Un episod ce merită toată atenția este acela al trecerii artistului, în drumul său spre București din 1864, nu numai prin Moldova, unde se afla fratele său Gheorghe, dar și prin Transilvania, cu popasuri la Bistrița, Sibiu și Brașov, ceea ce i-a îngăduit a-și forma, încă de atunci, o «noțiune generală» a «întregului pământ românesc». Călătoria în Italia este situată corect și cu oarecare precizări, în 1873—1874.

Ritter se oprește apoi asupra operelor inspirate lui Grigorescu de războiul Independenței, punind în lumină concepția umană și pacifică a pictorului: «Se vede limpede, în aceste tablouri, că adevărata glorie a cîrmuitorilor de popoare nu stă acolo unde se crede îndeobște, ci în a asigura fericirea și pacea unor ființe al căror rost în viață n-a fost niciodată acela de a se sfîșia între ele». Inevitabilele asprimi ale campaniei i-ar fi lăsat artistului o adîncă amărăciune³⁷. *Atacul de la Smîrdan* este citat din nou, în contrast cu pictura «militară» din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe care de altfel Grigorescu nu o agreea³⁸. Meissonnier, Neuville, Detaille «nici n-au bănuțat că lupta, văzută printr-un singur episod, poate duce la o asemenea sinteză, atunci cînd este slujită de o atît de emoționantă și formidabilă execuție». Nici Menzel, nici Anton von Werner, pictorii oficiali ai campaniei germane din 1870, nu avuseseră ideea de a sacrifica diplomaticul lor «sînge rece» spre a auzi «strigătul războinic al soldatului în mijlocul încăierării».

Pentru critic, însă, Grigorescu era mai presus de toate un peisagist. Artistul, ne spune Ritter, își împărțea activitatea mai ales între București și Cimpina, devenită acum «centrul motivelor sale», dar își alesese și citeva domiciliu temporare, «des pieds-à-terre», răspindite în diverse locuri, spre a-și putea nota impresiile în mijlocul neconținutelor variații ale climei³⁹. În vederea frecvențelor sale deplasări, întreținea care și boi, precum și un întreg personal. Dintr-un alt izvor știm că, într-o perioadă mai veche cel puțin, avea și o trăsură amenajată în chip de atelier⁴⁰. Toate acestea presupuneau un spirit întreprinzător și o mare energie. Pictorul înfrunta intemperii, iar în perioadele toride, arșița și praful de nesuferit pentru alții. O altă dificultate, căreia Grigorescu a trebuit de asemenea să-i facă față, de astă dată de ordinul gustului și al înțelegerii, era, cu excepția unui număr restrîns de cunoscători, insuficienta orientare în arta modernă a publicului larg și a unei bune părți din critica vremii. «Calmele sale îndrăznești», subtilele sale «simfonii de tonuri rare» au început prin a-i irita pe cei mai mulți, efect pe care independența caracterului său nu făcea decît să-l sporească. Grigorescu, subliniază cu drept cuvînt Ritter, a contribuit însă considerabil la inițierea estetică a contemporanilor săi⁴¹.

^{35a} Pentru reconstituirea acestui episod, utilizînd arhiva instituției și discutînd, pe baza izvoarelor contemporane, criza prin care trecea în acea perioadă (1862—1863) învățămîntul artistic francez, vezi Remus Niculescu, *Grigorescu la Școala de Belle-Arte din Paris*, în *Studii și cercet. de ist. artei*, V, nr. 1, 1958, p. 232—236.

³⁶ În timpul primei perioade petrecute de Grigorescu în Franța (1861—1869), Karl Bodmer (1809—1893) se număra printre locuitorii statornici ai satului Barbizon. Cf. Marie-Thérèse de Forges, *Barbizon*, [Paris, 1962], p. 70; vezi și H. V[ollmer], în Thieme-Becker, IV, 1910, p. 170.

³⁷ Vezi și Vlahuță 1910, p. 84—88, unde autorul traduce de altfel, după versiunea din *Die Kunst für Alle*,

considerațiile lui Ritter asupra *Atacului de la Smîrdan*.

³⁸ Vezi Remus Niculescu, *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, în *Studii și cercet. de ist. artei*, s. Artă plastică, XII, nr. 2, 1965, p. 230—231.

³⁹ Cf. și Vlahuță 1910, p. 130—131.

⁴⁰ Vezi studiul nostru citat în nota 38, p. 221—222.

⁴¹ Într-un bine cunoscut articol, altminteri puțin favorabil pictorului, Delavrancea scrisese în același spirit: «Grigorescu are incontestabilul merit de-a fi pasionat întru totul pe publicul nostru pentru pictură» (*Salonul Ateneului*, [I], în *Revista nouă*, II, nr. 1, 15 ianuarie 1889, p. 62).



Pl. I -- N. Grigorescu, *Valea Prahovei*, 1896. Tablou dăruit de artist lui William Ritter.
(Paris, Colecție particulară).



Pl. II — N. Grigorescu, *William Ritter pictând pe malul Prahovei*. 1896. Tablou dăruit de artist criticului.
(Paris, Colecție particulară).

Un aspect important al expoziției din 1897 era constituit de marele număr de tablouri pictate în Bretania (în 1876 și 1882—1883), pe care, de astă dată, maestrul se decisese a le arăta publicului. Curînd după închiderea expoziției, vizitîndu-și prietenul la Viena, Grigorescu îi relată că, în țară, guvernul hotărîse a-i achiziționa lucrări în valoare de 15 000 de lei. Ar fi fost, aflăm prin Ritter, două «curente», unii voind ca statul să aleagă numai subiecte românești, alții cerînd să se cumpere în întregime seria de studii bretonă⁴². Ritter găsi prilejul de a vorbi despre acest capitol al operei lui Grigorescu într-un articol încredințat unei reviste puțin răspîndite, *La Normandie artistique et littéraire* [Fig. 12]⁴³. Articolul, însă, e plin de precizări interesante. Criticul cunoștea bine tablourile, căci pictorul îl rugase să-l ajute la așezarea lor. Dintr-un total de 244 de opere expuse în 1897, nu toate figurînd și în catalog, erau, afirmă cu destulă exactitate Ritter, «aproximativ treizeci» cu teme bretonne, unele de dimensiuni mai mari, altele pictate pe mici panouri, prezentate în rame îmbrăcate în plus sau aurii și propunînd, prin varietatea lor, o dificilă «partidă de șah», căreia criticul, silindu-se a le dispune într-un colț de sală nu izbutise a-i face față. Grigorescu intervenise atunci, găsînd, cu un zîmbet, și «en moins de rien», așezarea cea mai nimerită a acestui grup de picturi pe tapetul de mătase roșie ce îmbrăca pereții. Rezervă de altfel locul cel mai bine luminat «campaniei» sale de la «Vitré», denumire sub care Ritter înțelegea, desigur, întreaga creație grigoresciană inspirată de Bretania. Cucerit de farmecul peisajului românesc, criticul prefera tablourile maestrului pictate în țară. Spiru Haret însă, care, în calitate de ministru al Instrucțiunii, se pronunța asupra achizițiilor statului, ținu seama de ambele curente. Alese marea pînză decorativă *Printre dealuri și muscele*, căreia îi adăugă *Ursăreasa din Boldu* și *Amatorul de tablouri*, precum și patru tablouri din seria bretonă⁴⁴.

Orășelul Vitré rămăsese adînc întipărit în memoria pictorului. Rostind



Fig. 12 — *La Normandie artistique et littéraire*, 1897. În fruntea sumarului, articol de William Ritter despre N. Grigorescu.

⁴² Vezi articolul citat în nota următoare, p. 50.

⁴³ William Ritter, *Nicoulăe Ion Grigoresco, peintre de la Normandie*, în *La Normandie artistique et littéraire*, nr. 8, aprilie 1897, p. 49 — 55. Criticul «conciliază» invitația directorului revistei, Charles Thierry, de a scrie despre un subiect normand, cu impresiile sale din recenta expoziție a lui Grigorescu, invocînd o proximitate geografică: «c'est presque en Normandie,

Vitré» (op. cit., p. 51).

⁴⁴ Decizia, semnată de Spiru Haret, privind cumpărarea celor șapte tablouri, pentru pinacotecile din București și Iași, cu suma totală de 15 000 lei, la Arh. St. Buc., fond: Ministerul Instrucțiunii, dos. 154/1897, f. 25. Cf. și *Achizițiile Pinacoteei Statului în perioada anilor 1864—1900, în Studii muzeale*, V, 1971, p. 122—124.



Fig. 13 — N. Grigorescu, *Cerșetor orb la Vitré*. 1876. Tablou expus de artist în 1897. (Muzeul G. Oprescu).

pieță în care «plictisul provincial ră sare o dată cu iarba dintre pietrele caldarîmului», de mulțimea mișunînd în fundul unei străzi înguste și întunecoase, de o «zi de tirg» în care accente sumare și «eroice» îi amintesc evocările lui Barbey d'Aurevilly, de «mici reședințe provinciale acoperite de iederă și glicină», de «acoperișuri burgheze» îngemănate în fraternul lor pitoresc. Nu lipsește nici pîriul cu spălătorese înșirate pe mal și case văzute printre rufele fluturînd în vînt⁴⁵. Cerșetorul «aproape centenar», înfășurat într-o bucată de sac, sprijinit de zid și proptit în toiag, întinzîndu-și cutia de tablă milosteniei trecătorilor [Fig. 13]⁴⁷ e o apariție de care pictorul vorbea cu înduioșare, repetînd tînguiala bătrînului: «Bons chrétiens, ayez pitié...». Bucătăria cu farfurii rustice rînduite pe etajeră și cu bătrîna ce și-a tras scaunul în dreptul ușii deschise, prin care se vede grădina însořită, încălzind, cu reflexele ei verzi și galbene, pervazul și podeaua, este celebrul, astăzi, *Interior la Vitré*⁴⁸. Tabloul, scrie Ritter, ținînd prin temă de «micii maeștri olandezi», este

acest nûme, «malițioșii săi ochi orientali, care știau să fie atît de catife-lați sau de duri», scinteau, întreaga sa fizionomie înflorea într-un suris. Dacă ar fi fost bogat, spunea Grigorescu, ar fi cumpărat toate clădirile de pe două sau trei străzi, spre a păstra astfel intactă partea veche a orașului. A înlocui o piatră prin alta, a schimba lemnăria, ar fi constituit o «profanare». Totul, pînă la ultimul detaliu, părea făcut aici pentru bucuria ochiului său de artist. Odată atins acest subiect, maestrul, altminteri taciturn, își deschidea inima în surprinzătoare efuziuni de simpatie.

Cîteva tablouri se perindă în aceste pagini ale lui Ritter, întrefesute cu amintiri. O «mică poartă gotică», desigur cea ajunsă apoi în colecția doctorului Iosif Dona [Fig. 14]⁴⁵, deș-teptase îndeosebi interesul pictorului. Un bătrîn ar fi venit să-i spună, în timp ce lucra, într-o curte unedă, că aceea poartă nu atrăsese pînă atunci atenția nimănui. «Adevărul este», scrie Ritter, că «nici n-ar fi putut însemna mare lucru», dacă un spirit rafinat nu i-ar fi surprins proporțiile delicate și n-ar fi pus în valoare griurile pietrei patinate de vechime, dacă imaginația unui poet n-ar fi izbutit să-i exprime muta melancolie, «acel imponderabil sufletesce inerent lucrurilor unei alte lumi, îndeplinindu-și încă rostul în lumea de astăzi». Ritter mai vorbește de o mică

⁴⁵ *Catalog 1897*, nr. 209: *Poartă în ulicioară, Vitré-Bretagne*. Colecție particulară. Cf. Niculescu 1957, nr. 147.

⁴⁶ *Catalog 1897*, nr. 217: *Spălătorese, Vitré-Bretagne*. Cumpărat din expoziție de minister, tabloul se află la Galeria Națională inv. 7 637. Cf. Niculescu 1957, nr. 149.

⁴⁷ *Catalog 1897*, nr. 215: *Cerșetor orb [Vitré-Bretagne]* Muzeul G. Oprescu. Cf. Niculescu 1957, nr. 152.

⁴⁸ *Catalog 1897*, nr. 206: *În ușa dinspre grădină (interior)*. Galeria Națională, inv. 7 575. Cf. Niculescu 1957, nr. 185, pl. XXX.

tratat larg. Prin unele detalii execuția sa trimite gîndul criticului spre Chardin, prin altele, sugestie mai riscată, către «marii spanioli».

În toamna anului următor, o altă prezentare a lui Grigorescu apărea, sub semnătura lui Ritter, în *The Studio*, eleganta revistă ilustrată londoneză consacrată îndeosebi artiștilor contemporani [Fig. 15]⁴⁹. După o nouă vacanță petrecută la Cimpina⁵⁰, criticul insistă asupra operelor inspirate pictorului de acea localitate și de împrejurimile ei: «Trăiește singuratic la Cimpina, pe minunata vale a Prahovei, unde unica îndeletnicire a vieții sale este aceea de a reproduce priveliștile pe care le are sub ochi și care-i vor în-cînta restul zilelor». O rapidă descriere a ținutului și a locuitorilor săi sugerează motivele grigoresciene din acea vreme, case de țară, păduri de mesteceeni, drumuri șerpuiind de-a lungul apelor, care cu boi ducînd familii întregi la cîmp sau la tirg.

Ritter menționează și de astă dată unele opere mai vechi. *Carmen Sylva în cabinetul său de lucru* (c. 1880), tablou aflat atunci în posesia generalului Iacob Lahovary⁵¹, i se părea «mai mult un studiu de flori decît ceea ce se consideră a fi un adevărat portret». Prin nuanțele luminoase ale rochiei, armonizîndu-se cu acelea ale plantelor din jur, pinza îi amintea arta lui Watteau, asemenea altor scene de interior ale artistului, în care «tinere femei sînt înfățișate brodînd sau citînd». Imaginea suavă a Mariei Danciu, cu bunda ei îmblănită pe umeri, peste lungă rochie de casă, brodînd alături de luciul discret al unei oglinzi, se prezintă memoriei de la sine [Fig. 16]⁵². Criticul poseda o schiță de o cu totul altă factură, primită în dar de la artist în 1896, reprezentînd o femeie citînd⁵³. Tușele rapide ale unei simple cămăși țărănești sînt înviorate aici de pata prețioasă a basmalei roșii. Revista engleză reproduce un mic tablou ce avea să fie intitulat de Virgil Cioflec *Cu acul* (c. 1890), în care o tinăra gospodină apare lîngă fereastră⁵⁴. Numele lui Watteau

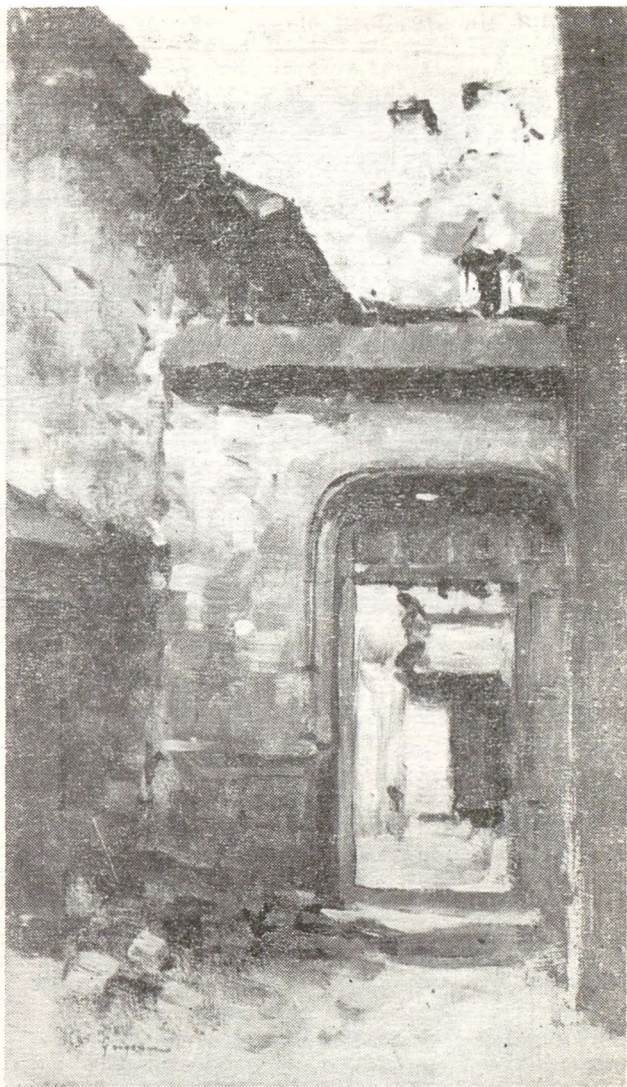


Fig. 14 — N. Grigorescu, *Poartă în ulicioară la Vitré*. 1876. Tabloul expus de artist în 1897. (Colecție particulară).

⁴⁹ William Ritter, *A Roumanian Painter: Nicolae Ion Grigorescu*, în *The Studio*, XV, 15 noiembrie 1898, p. 115—121 (cu opt ilustrații). Traducere în *La Roumanie*, I, 26, 14/26 noiembrie și nr. 27, 15/27 noiembrie 1898 (*Un peintre roumain*). Cf. și Strat, *Nicolae Ion Grigorescu. O revistă străină despre pictorul nostru*, în *Adevărul*, XI, nr. 3 350, 12 noiembrie, 1898.

⁵⁰ Ritter către Grigorescu, 4 și 21 iulie, 2 și 5 august 1897, în Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 57—59. În presă apăru, cu acel prilej, o prezentare elogioasă a criticului: «... Pentru noi d. Ritter trebuie să fie de două ori simpatic, ca scriitor de valoare și ca iubitor al României. D-sa s-a ocupat și se ocupă în special să facă cunoscut în străinătate pe talen-

tatul nostru pictor d. Grigorescu. Acum chiar, d. William Ritter se află la Cimpina, în gazdă la amicul său d. Grigorescu» (Pic [= Atanasie Ranetti], *William Ritter*, în *Adevărul*, X, nr. 2 913, 14 august 1897).

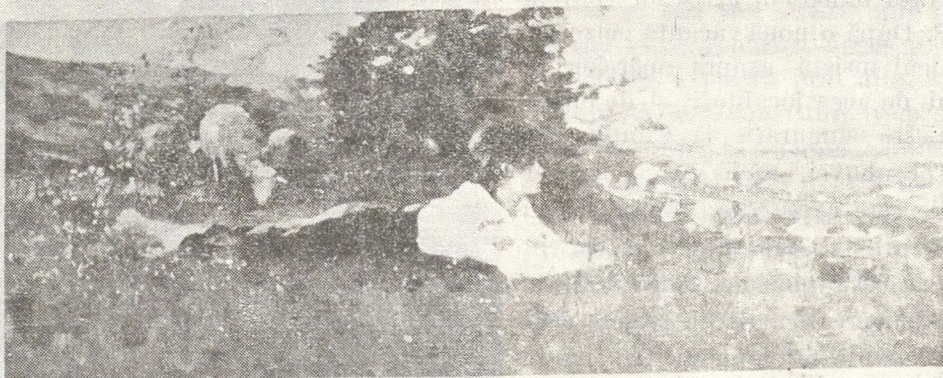
⁵¹ Vlahuță 1910, repr. p. 200/201. Tabloul aparținea încă generalului Lahovary în 1906.

⁵² *Catalog* 1897, nr. 155: *Femeie brodînd*. Galeria Națională, inv. 9332. Cf. Vlahuță 1910, repr. p. 226/227.

⁵³ Tabloul poartă dedicația: «À mon très cher ami W. Ritter, N. Grigorescu, 1896». Galeria Națională, inv. 3 294. Cf. Niculescu 1957, nr. 255.

⁵⁴ Brașov, Muzeul de Artă, inv. 11. William Ritter, *A Roumanian Painter*, cit., 1898, repr. p. 115. Cf. și Niculescu 1957, nr. 216.

A Roumanian Painter



"A ROUMANIAN PEASANT GIRL"

BY NICOLAE GRIGORESCU

fond of the brightest and most cheerful side of nature, is turned for the nonce into a fanatic who, excited both by scenes of bravery and horrors, cries glory to the soldier, whilst he inveighs against war and the politics which have led to it. In a great charcoal drawing, *A Provision Transport in Bulgaria*—kept with the greatest carelessness and without even a glass over it in the Bucarest museum—one sees the transport in the twilight, advancing carefully through the thick deep mud of a swamp, putting up, as it passes along, flocks of startled crows which instantly return to settle down again amongst the corpses that are thickly strewn about in the mire. A long gleam of twilight over the low flat banks increases the feeling of weird loneliness. In other pictures Grigoresco shows us the awakening of a camp on a bright morning, or else the lonely vigil of a mounted vedette.

Thus, however, is an exceptional feature of Grigoresco's art, and one can easily imagine with what pleasure he returns to his favourite theme. His portraits are also quite exceptional. That of Queen Elisabeth is rather a study of flowers than what would be generally considered as a true portrait; nevertheless, it gives a better idea of "Carmen-Sylva" than any other. The Queen-poet is depicted writing at her secrétaire; the hues of her bright-coloured dress blend charmingly with those of the greenhouse. It reminds one somewhat of Watteau, as do also certain studies of interiors in which young women are shown embroidering or reading, seated in corners of rooms filled with interesting curios.

Another part of Grigoresco's work which must not be overlooked is his series of studies brought

back from the two small towns of Vitre, among the corpses of Normandy and Dinan in Brittany. I do not know a single French painter who has grasped more effectively than this Roumanian the charms of these little old-fashioned towns, out of the way of the progress and fashions of the day, with their houses of irregular shape piled one against the other in quaint confusion, while lilacs grow in the



"A GALICIAN JEW"

BY N. GRIGORESCU

Fig. 15 — William Ritter, *Pagină despre N. Grigorescu* in revista «The Studio», Londra, 1898.

fusese citat de altfel, în presa franceză în legătură cu una dintre operele preferate ale lui Grigorescu, *Un colț din atelierul meu* (c. 1880), fapt pe care Ritter nu-l ignora⁵⁵.

Alte considerații, reluind exemple amintite și în articolul din *La Normandie*, se referă la seria bretonă. «Nu cunosc nici un pictor francez», scrie Ritter, «care să fi surprins în chip mai convingător decât a făcut-o acest român, farmecul acelor mici orașe vetuste». Tablourile lui Grigorescu inspirate de Bretania îi aminteau «cele mai bune pagini descriptive ale lui Balzac, Loti sau René Bazin». Încercînd a găsi un pictor contemporan asemănător cu maestrul român sub raportul tehnicii și al atitudinii față de motiv, criticul se opri la Adolphe-Felix Cals⁵⁶, un izolat și un independent, precursor al impresioniștilor, alături de care expusese între 1874 și 1879⁵⁷. Grigorescu era situat astfel implicit în ambianța estetică a unor artiști ca Diaz, Corot și Boudin, prieteni și prețuitori ai lui Cals. Caracterul liber și direct al tehnicii sale a contribuit desigur la această apropiere: «Cercetările științifice privind compoziția luminii», afirmă Ritter, îi erau «necunoscute» lui Grigorescu. Pictorul, care obținea «rezultate atât de luminoase prin mijloace atât de simple», prefera să rămînă la «propriul său procedeu»⁵⁸.

Ritter manifestă în repetate rânduri intenția de a scrie asupra lui Grigorescu și o carte, destinată, într-o primă ipoteză, unei edituri pariziene⁵⁹. În 1906 anunța încă, printre alte «monografii speciale» pe care avea de gând să le publice (*Böcklin, Segantini, Sandreuter, Gysis*) și un *Grigorescu*⁶⁰. Nici una dintre aceste lucrări n-a apărut. Proiectul de a dedica lui Grigorescu o monografie, de astă dată în cunoscuta colecție a editorului Knackfuss din Leipzig, fusese preluat, desigur cu știrea lui Ritter, de Marcel Montandon, mai tînărul și, o bucată de vreme, nedespărțitul său prieten, fiul unui naturalist francez stabilit în România⁶¹. În 1902, Montandon ruga pe Grigorescu să-i pună la dispoziție ilustrația volumului⁶². Primi, prin Vlahuță, un număr de fotografii, utilizate în parte într-un articol apărut în publicația italiană *Emporium*⁶³. Va deveni colaboratorul permanent al revistei *Mercure de France* și, mai prompt în realizarea proiectelor sale decât se dovedise Ritter, publicase un *Gysis* ce avea să fie urmat de un *Segantini*⁶⁴. Cartea despre Grigorescu, însă, n-a

⁵⁵ *Catalog* 1897, nr. 158. Galeria Națională, inv. 7 581. Cf. Niculescu 1957, nr. 151, pl. XXVIII. Afinitățile pictorului român cu arta secolului al XVIII-lea francez fuseseră semnalate îndată ce Grigorescu expusese mica pinză la Salonul din Paris, în 1882. Cf. *Le Nouvelliste*, [mai-iunie 1882]: «Vraiment on soupçonnerait M. Grigoresco d'être l'un des survivants de cette merveilleuse école du dix-huitième siècle, qui avait pour chef le maître puissant et charmant: Watteau» (ap. *L'Indépendance roumaine*, VI, nr. 1 426, 17/29 iunie 1882). În Petrascu 1895, p. 16, aflăm traducerea aceleiași fraze, cu indicația, însă, că este extrasă dintr-un articol apărut la *Le Figaro*. Doi ani mai tîrziu, în interviul luat pictorului de Ritter (citât mai sus, nota 27), acesta scria: «...il y a bien longtemps déjà qu'Arsène Alexandre a prononcé le nom de Watteau à votre sujet». «Oh! s'il vous plait, s'il vous plait, pas de gros mots!», ar fi răspuns Grigorescu. În cronică sa din 1887, asupra expoziției lui Grigorescu din sala Martinet (pentru care vezi nota 2), Arsène Alexandre nu amintise numele lui Watteau. Numai consultarea directă a celor două periodice ne va permite a preciza dacă textul din *Le Nouvelliste* constituia, cum pare probabil, o reluare din *Le Figaro*. Tot din *L'Indépendance roumaine* (*loc. cit.*) aflăm că, în 1882, tabloul lui Grigorescu fusese remarcat și de alte publicații pariziene (*Le Journal des arts, Le Moniteur des arts*).

⁵⁶ Opera lui Cals fusese reactualizată cu cîteva luni înainte de Paul Lafond, în *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1898, p. 251–261. Asupra acestui artist, vezi Arsène Alexandre, *Adolphe-Félix Cals ou le bonheur de peindre*, Paris, 1901; O. Grautoff în Thieme-Becker, V, 1911, p. 411–412.

⁵⁷ Cf. John Rewald, *The History of Impressionism*, Fourth

revised edition New York, [1973], p. 69, 110, 314, 336, 391, 423. Principalul amator al lui Cals, contele Armand Doria a fost totodată unul dintre primii colecționari de pinze impresioniste (Cezanne, Degas, Manet, Monet, Morizot, Pissarro, Renoir, Sisley), *Vezi Collection de M. le Comte Doria. Tableaux modernes*, 2 vol., Paris, 1899 (prefață și catalog de L. Roger-Millès, precedate de o biografie a colecționarului, de Arsène Alexandre). Din opera lui Cals, publicația descrie și reproduce 39 de tablouri.

⁵⁸ N. Vaschide, eminentul psiholog și critic de artă, pose-sor el însuși al unui număr de tabouri ale maestrului (cf. Radu D. Rosetti, în *Calendarul Minervei* X, 1908, p. 276), împărtășea vederile formulate de Ritter, în articolul său din *The Studio*, cu privire la reacția spontană a lui Grigorescu dinaintea motivului (*Le Mouvement artistique roumain contemporain*, în *La Revue de l'Europe*, VII, nr. 4, aprilie 1902, p. 285–286).

⁵⁹ Ritter către Grigorescu, Florența, 12 februarie 1900, în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 68 (unde scrisoarea poartă indicația «fără dată»).

⁶⁰ În fruntea volumului *Études d'art étranger*, citat mai departe, nota 71.

⁶¹ Vezi, în *Aneksă*, p. 59–60, scrisorile nr. 4 (nota 2) și 5 nota 3.

⁶² Montandon către Grigorescu, Beauregrad, Besançon, 1 iulie 1902, în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 76.

⁶³ Marcel Montandon, *Niculăe Ion Grigorescu*, în *Emporium*, Bergamo, XXI, nr. 121, ianuarie 1905, p. 3–17 (*Artiști contemporanei*).

⁶⁴ Marcel Montandon, *Gysis*, 1902; id., *Segantini*, 1904 (în colecția „Künstler-Monographien”, Bielefeld și Leipzig).



Fig. 16 — N. Grigorescu, *Maria Danciu brodind.* Către 1890. Tablou expus de artist în 1897. (Muzeul de Artă al R. S. România).

seris-o. Astfel că, pînă la monografia lui Vlahuță din 1910⁶⁵, principalele prezentări ale activității pictorului aveau să rămînă articolele publicate în țară de N. Petrașcu (1895)⁶⁶ Bachelin (1897)⁶⁷, Delavrancea (1902)⁶⁸ și C. I. Istrati (1908)⁶⁹, iar în străinătate de Montandon și, mai ales, de Ritter⁷⁰.

În volum, acesta nu tipări, cu privire la Grigorescu, decît un eseu ceva mai întins, cules în *Études d'art étranger* (1906)⁷¹. Cu unele prescurtări, dar însoțit de ilustrații, textul putuse fi citit, în același an, și în revista pariziană *L'Art et les artistes* [Fig. 18]⁷². Caracteristică este, în acest eseu, viziunea statică a operei artistului, care, după întoarcerea sa de la studii, n-ar mai fi evoluat. O «clasificare cronologică» a acelei «nesfîrșite serii de tablouri mari și mici», într-un studiu «ordonat cu îngrijire și de proporții savante», era, după Ritter, de neconceput. Opera lui Grigorescu îi apărea acum imensă, «innombrable», iar catalogul ei «certainement impossible». O investigație mai cuprinzătoare putea recurge cel mult la «sistemizări» pe regiuni sau după anumite timpuri, ori urmînd criteriul «folcloric» al scenelor reprezentate. Exegețului nu-i rămînea dar decît să-l urmărească pe artist în nenumăratele-i drumuri prin țară, cu aceleași opriri și ocoluri. Program utopic și derutant, desigur, dar oglindind felul criticului de a-și vedea subiectul. Cu un număr de excepții, între care aceea a tablourilor bretone păstrate de Grigorescu în atelier și expuse în bloc în 1897, cînd începu de fapt dispersarea lor, Ritter nu avea în vedere decît perioada finală a pictorului. Cîteva tablouri aparținînd altor perioade sînt amintite în treacăt, fără a fi numite și, mai ales, fără cuvenita încadrare în desfășurarea creației grigoresciene: *Scara de la Căldărușani* (1867)⁷³, un *Car cu boi la apusul soarelui* (c. 1872)⁷⁴, un «tîrg la Ploiești», văzut de critic la Expoziția universală din 1889 și care era de fapt *Bîlciul de la Bacău* (1874)⁷⁵. Se vorbește și de dorobanții și călărașii pictorului, proiectîndu-și silueta pe vederea unei tabere sau pe un crepuscul matinal, în preajma Dunării (*Alarma și Recunoașterea*, c. 1878), de *Atacul de la Smîrdan*, «bătălie pictată din mijlocul bătăliei».

În rest, opera lui Grigorescu este, pentru Ritter «povestea» vieții rustice românești, «lentă, blindă, melancolică, asemenea unei doine». Artistul își alegea motivele potrivit unor criterii personale. Brîndușa de toamnă i-ar fi displicut astfel, fiind o floare «rău desenată». Afecțiunea sa se îndrepta spre marii boi albi, scâlțați în lumină, proiectînd pe drumuri prăfoase, «ușoare umbre violacee sau albăstrui». Pășind în fruntea turmei, «cumpănit și ferm», păstorul lui Grigorescu este nu numai un «simbol al vieții românești», dar și o apariție «decorativă», reductibilă, în atitudinile sale studiate după natură, la un «tip» esențial. Pictorul era atras de griurile subtile ale unor rîpi surpate sau de petele de culoare, de intensități înrudite și cerînd deci un simț particular al nuanței, dintr-un mănunchi de flori culese pe cîmp. Dintre anotimpuri, prefera începutul toamnei, pentru bogata sa paletă dominată de tonuri ruginii⁷⁶.

⁶⁵ Vezi mai sus, nota 6. La moartea pictorului, același autor publică un important necrolog cuprinzînd date biografice și o caracterizare de ansamblu (Al. Vlahuță, *Grigorescu*, în *Viața românească*, II, nr. 9, septembrie 1907, p. 364—376).

⁶⁶ Vezi mai sus, nota 2. Retipărire în broșură a unui articol scris cu prilejul expoziției artistului din acel an și apărut în *Constituționalul*, VI, nr. 1 701, 2/14 mai; nr. 1 702, 3/15 mai și nr. 1 703, 4/16 mai 1895.

⁶⁷ Léo Bachelin, *Nicolae Grigorescu*, în *La Roumanie illustrée*, II, nr. 8, 1 iunie; nr. 9, 8 iunie și nr. 10, 15 iunie 1897. Text reluat cu unele modificări și completări în volumul *Esquisses roumaines*, I, București, 1903, p. 247—278.

⁶⁸ Barbu Delavrancea, *Grigorescu*, în *Epoca*, VIII, nr. 1 909, 10 ianuarie 1902 (numeroase retipăriri, între care cea din *Calendarul Minervei*, X, 1908, p. 71—86).

⁶⁹ Vezi mai sus, nota 4.

⁷⁰ O polemică se ivi, între N. Petrașcu și Léo Bachelin, în urma publicării articolului celui din urmă, din 1897. Bachelin afirmase că Ritter era «singurul scriitor care, datorită relațiilor sale sustinute cu artistul, a izbutit să culegă cîteva confidențe inedite cu privire la viața acestuia». Cu deplină îndreptățire, Petrașcu revendica întîietatea broșurii sale din

1895, în care utilizase, de asemenea, date biografice comune cu pictor. Exagera însă indiscutabil pretinzînd că articolele lui Ritter din 1896—1897 nu erau decît «un ecou a ceea ce fusese spus anterior». Pentru detaliile acestei polemici, vezi A. [= N. Petrașcu], *Cronica*, în *Literatură și artă română*, I, nr. 8, 25 iunie 1897, p. 524—526.

⁷¹ William Ritter, *Un peintre roumain: M. Jon Nikoulas Grigoresco* [sic], în *Études d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 197—212 (text datat «Munich, novembre 1905»). Dintre dările de seamă apărute în țară, vezi Marc A. J[eanjacquet], *Livres nouveaux*, în *La Dépêche*, II, nr. 148, 14/27 mai 1906.

⁷² William Ritter, *Nikoulas Jon Grigoresco*, în *L'Art et les artistes*, t. I, nr. 11, februarie 1906, p. 165—170 (cu 6 ilustrații).

⁷³ Colecția arh. II. Gibory. Cf. Niculescu 1957, nr. 51.

⁷⁴ Cf. studiul nostru *Grigorescu și primii săi critici*, cit., 1958, p. 167—172, repr. p. 168.

⁷⁵ Galeria Națională, inv. 3 142. Repr. în Vlahuță 1910, p. 148/149.

⁷⁶ Vezi, în *Anexă*, p. 61, scrisoarea lui Grigorescu către Ritter din 1 august 1899: «Vous savez que les mois d'août et de septembre sont les plus beaux chez nous».



Fig. 17 — N. Grigorescu, *La pășune*. 1883. Tablou cumpărat de la artist de Ernest Goodwin.

Ritter putuse urmări îndeaproape producția lui Grigorescu dintr-un singur deceniu, cel în care i-a fost dat să-l întâlnească. Gustul său pentru «impresia» rapidă, notată în aer liber, a pus desigur în lumină una dintre însușirile cele mai seducătoare ale marelui pictor. O cunoaștere mai completă a activității acestuia, cu seriile sale de studii și variante, i-ar fi îngăduit să releve însă, în faza la care ne referim, ca și în cele ce au precedat-o, nu numai aspectul spontan al creației grigoresciene, dar și pe cel reflexiv, mai accentuat decît se crede în genere. Artistul, care i-a împărtășit atîtea mărturisiri prețioase și i-a îngăduit să-l privească pictînd, nu l-a introdus, putem fi siguri, în toate tainele sale de atelier.

Tabloul asupra căruia criticul insistă îndeosebi în această încercare de a sintetiza observațiile sale asupra lui Grigorescu, o variantă a compoziției *La pășune* (1883), aparținea totuși deceniului anterior [Fig. 17]⁷⁷. Figurase în două expoziții din 1885, cu prilejul cărora unii foiletoniști consemnaseră, cu oarecare nedumerire și fără simpatie, dar cu instinctul ce constituie unul dintre privilegiile contemporanilor, preludiul așa-numitei «perioade albe» a maestrului⁷⁸, formulă curentă

⁷⁷ Vlahuță 1910, repr. p. 65. Pentru colecția lui Ernest Goodwin, care cumpărase de la pictor această pinză, vezi nota 84.

⁷⁸ Iuliu Roșca semnală astfel ivirea unei «noi maniere» a lui Grigorescu, în care figurile rustice ar fi încetat a mai fi văzute «cu ochii realității», așa cum erau cele pictate de «Millet, Jules Breton ori Bastien Lepage». Cu tot coloritul lor «fermecător», țăărăncile maestrului «șue ca desen», îi păreau «fantastice», păcătuiind prin «prea multul alb

(*Expozițiunea Grigorescu*, în *Doina*, II, nr. 10, 1 mai 1885, articol semnat Dom Remi). Cf. și C[onstantin] B[ălăceanu] *L'Exposition artistique de L'Intime-Club*, [IV], în *Le Peuple roumain*, I, nr. 19, 28 iulie/9 august 1885. Tabloul din colecția Goodwin a figurat în prima dintre aceste expoziții sub nr. 16 (cf. Th. A. Pasquides, *Expoziția N. I. Grigorescu*, în *Orientul român*, Galați, I, nr. 33, 5 mai 1885), iar în cea de a doua sub nr. 83 (*Intim-Club. Catalogul expozițiunei de pictură și sculptură*, Primul an, 1885, p. 6 : *La pășune*).

și ambiguă, apărută ulterior în limbajul criticii. Lui Ritter, care-l văzuse în colecția lui Ernest Goodwin, tabloul îi oferi prilejul de a evoca «muza» lui Grigorescu, idealul său feminin și, totodată, peisajul ce-i slujește drept cadru:

«Pășește la oarecare distanță de câțiva mesteceni, mai puțin albi și zvelți decît ea, desculță, nemăsurat de înaltă din pricina cămășii albe ce-i strînge genunchii sub fota neagră sau în tonuri de roșu putred, strînsă de briul multicolor înfășurat de mai multe ori în jurul taliei. Gulerul întredeschis arată pieptul abia format și două sau trei șiraguri de boabe roșcate culese din arborii învecinați, prinse în chip de mărgele mai jos de tulpă alba, pe care-l leagă în jurul gîtului și care-i acoperă capul. Cîteva șuvițe neastîmpărate sînt tot atît de negre ca ochii de mură sălbatică. Miini prelungi și sprintene țin, una furca încărcată de caierul alb sau blond, cealaltă firul subțire la capătul căruia se leagă fusul de alun. Și în urma ei este un imens spațiu luminos, cer și cîmpie, un cer mereu străbătut de nori străluciți, o cîmpie vagă, fără linii precise, căci terenul său friabil, neconținut erodată de ploii sau spulberat de secetă, nu are alt caracter statornic decît mobilitatea aparențelor».

Acest stil descriptiv nu este, la prima vedere, foarte diferit de cel ce avea să fie adoptat de Vlahuță, care va da însă comentariilor sale cunoscutul său timbru etic⁷⁹. Ritter are în schimb o conștiință mai vie a caracterului «legendar» al scenelor pictate de Grigorescu. În interpretarea sa, creația rustică a pictorului, deși «strict realistă» și «încă verificabilă» pînă în detalii, sfîrșește prin a alcătui o lume imaginară, situată în sfera ficțiunii estetice. Felul în care culoarea sublimează peisajele tîrzii ale lui Grigorescu este definit de Ritter într-un spirit surprinzător de modern: «Aproape că nici nu mai sînt motive, în sensul propriu al cuvîntului; întîlniri de tușe fericite, de griuri rare și de nuanțe de galben stins»^{79a}.

Un prilej mai mult de a scrie despre Grigorescu se ivi în 1906, cînd, în Expoziția Jubiliară, o secțiune specială fu dedicată maestrului, reunind numeroase tablouri ce nu mai fuseseră văzute laolaltă⁸⁰. Venit să vadă expoziția, Ritter nu adăugă, la imaginea operei pictorului, așa cum se conturase în scrierile sale anterioare, nimic esențial, nici în cronică sa din *L'Art et les artistes*⁸¹, nici în cea din *Gazette des Beaux-Arts*⁸². O variantă a celei dintîi, publicată în traducere în *Literatură și artă română*⁸³, cuprinde cîteva referiri la colecționarii lui Grigorescu (N. Blaremborg, dr. N. Kalinderu, Ernest Goodwin)⁸⁴, la unele picturi aparținînd Palatului, între care un *Car cu boi*, terminat cu o întîrziere de «zece ani»⁸⁵, precum și la «oarecari desemnuri» aflate atunci în posesia Ministerului de Război⁸⁶. Este amintit și «tragicul tablou» *Transport de merinde în Bulgaria*, văzut

⁷⁹ Vezi interpretarea unei alte variante a acestei compoziții, [c. 1885], în Vlahuță 1910, p. 97–99; repr. *ibid.*, p. 98/99.

^{79a} Într-un articol ulterior (citată mai departe, nota 89), Ritter va pune, într-o măsură pe care o considerăm exagerată, evoluția stilului grigorescian din ultimii zece ani de viață ai artistului, pe seama slăbirii acuității sale vizuale, reală și documentabilă (vezi astfel Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 82), dar în nici un caz decisivă pentru orientarea creației sale.

⁸⁰ Cf. *Catalogul lucrărilor expuse la Expoziția Jubiliară din 1906*, p. 490–493: *Sala Grigorescu*, nr. 1–109.

⁸¹ William Ritter, *L'Art à l'Exposition Nationale Jubilaire de Bucarest*, în *L'Art et les artistes*, t. IV, nr. 19, octombrie 1906, supliment ilustrat, p. VII.

⁸² William Ritter, *Correspondance de Roumanie. L'Exposition Nationale Jubilaire de Bucarest*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1 noiembrie 1906, p. 434–435.

⁸³ William Ritter, *Pictura și sculptura la expoziția jubiliară din București*, în *Literatură și artă română*, X, nr. 7, 1906, p. 467–468.

⁸⁴ Două tablouri de Grigorescu, *Sentinelă* și *Recunoașterea*, aparțineau încă, în 1906, urmașilor lui N. Blaremborg (1837–1896), care le vor vinde Pinacoteei Statului în 1910 (în prezent la Galeria Națională, inv. 7527 și 7602). Importanta colecție de tablouri și desene a doctorului N. Kalinderu (1835–1902) trecuse în posesia fratelui acestuia, Ion Kalinderu (1840–1913) și va intra, în cea mai mare parte,

într-un așezămint muzeal a cărui zestre artistică va fi integrată, după 1948, în colecțiile Muzeului de Artă al R. S. România. Cu un deceniu înainte de a scrie acest articol, Ritter văzuse colecția bancherului Ernest Goodwin, care, căsătorit cu Maria Șușu, era atunci o figură bine cunoscută a societății bucureștene. Cf. scrisoarea criticului către Grigorescu din 15 februarie 1896: «Mercredi [...] j'ai eu encore le temps de faire visite à M. Goodwin, qui est un heureux gaillard. Il possède certainement cinq ou six de vos meilleurs anciens tableaux» (Oprescu *Correspondența* 1944, p. 48). Opere aparținînd acestui pasionat amator al lui Grigorescu, repr. în Vlahuță 1910, p. 44, 46, 54, 65, 79, 105, 113, 126, 174, 193, 202, 216, 228. Multe dintre ele figurau de altfel și în Expoziția Jubiliară din 1906 (cat., p. 81–91). Unele date asupra colecțiilor Kalinderu, Blaremborg și Goodwin, în P. Oprea, *Colecționari de artă*, cit., 1976, p. 26–31, 50–51.

⁸⁵ Vezi scrisoarea lui Grigorescu către Ritter, din 22 iunie 1899, în *Anexă*, p. 60; identificarea tabloului, *ibid.*, nota 3.

⁸⁶ Ministerul de Război poseda, încă din 1881, mai multe lucrări de N. Grigorescu, între care un mare studiu desenat pentru *Atacul de la Smîrdan* și tabloul *Călăraș urmărind un spion*. Cf. *Catalogul expoziției de tablouri Grigorescu*, 1881, nr. 4 și 6. Ambele opere se află astăzi la Muzeul de Artă al R. S. România, Secția de Artă Grafică, inv. 3 076 și Galeria Națională, inv. 7 651.

pure fleur de farine. Tout est, transitoire, onduoyant et fugace dans ces paysages : les ciels immenses, les jeux de lumière, les ombres des cumulus, les lignes de montagne lointaines, les sillons des vallées, et les miroitements des eaux et de leur lit dévasté. Souvent il n'y a pas de motifs à proprement parler : une rencontre de taches, heurteuses, de gris rares et de jaunes fanés, au zénith et sur la terre. Un échange de rayonnements subtilement nuancés entre l'avant-plan, le ciel et l'arrière-plan fournit le prétexte immédiat à l'exécution de quelque-une de ces variations symphoniques dont l'imagination du maître est bourrée. D'une presbytie qui l'empêche absolument de délimiter avec précision ses taches, exquises sur la toile où les planchettes de noyer qu'il utilise comme il n'a cure de traduire avec une subtilité et un raffinement admirables que la seule couleur, les seules valeurs. Il adore le mois de septembre roumain. L'automne est du reste la saison idéale de la Roumanie, les tons roux et fauves, roses et jaunes y sont harmonisés infiniment mieux que chez nous. Des étés dévorants y font disparaître en moins de rien les dernières traces de chlorophylle et des mois de poussière sur un sol d'une grande sécheresse naturelle, mais d'une minéralogie extraordinaire donnent aux terrains des tons noisette et chamois, gris jaune, gris vert, gris bleu, de gants très fins ou d'étoffes anglaises très discrètes. Au milieu de ces tons rares la virtuosité de Grigoresco se joue. Je l'ai vu en adoration devant de subtils gris de montagnes éboulées, comme devant le musée émerveillé d'un petit veau intelligent et batifoleur, ou tel ramassis de fleurs des champs fourrées à la bottée dans un vase de poterie populaire par grandes taches de même espèce. Et l'adoration chez lui se trahit immédiatement par une pochade. « La femme que j'aimerais je la peindrais tout le temps », nous disait-il un jour. Et nous n'avions qu'à jeter les yeux autour de nous aux parois de son atelier pour nous convaincre qu'il l'avait fait.

Toute discussion théorique lui est absolument étrangère. Sa notion de l'art exclut toute science. Le mot de « technique » le révolte. On doit peindre comme l'oiseau qui chante, tout ce qui se présente de plaisant ; ne jamais se mettre martel en tête à la recherche d'un motif alors que tout est charmant autour de soi. La composition ? Qui ne la découvre spontanément à la minute même où il couvre sa toile de couleurs, n'est pas doué selon lui pour la



TÊTE D'ÉTUDE

D'après la peinture de GRIGORESCO.

peinture. Et l'on s'étonne qu'un empirisme aussi absolu ait pu produire les étonnants et singulièrement effrayants tableaux militaires dont celui de la mairie de Bucharest, un assaut de Simerda, pourrait être cité comme le plus complet, le plus puissant résumé en art des notions de la guerre moderne. Il manque à l'esthétique des batailles de M. de la Sizeranne. C'est le feu et c'est l'assaut vu non plus par un peintre mais par un soldat. La bataille peinte dans la bataille, où le soldat empêche de voir la bataille comme les maisons la ville. On dit que le roi de Roumanie a peu goûté cette façon de mettre la tierce au premier plan et le général en chef à la cantonade. Pourtant, on a du monarque de merveilleux portraits militaires par Grigoresco. Mais il avait le tort de plus se rapprocher de Veitkpiez que de von Werner.

Ses *drobanitz* (fantassins) et ses *rashiori* et ses *calarashi* (cavaliers) d'une allure si martiale, sur des paysages de camp réveillé ou d'aube brumeuse, aux rives du Danube, resteront le portrait dénué de la nation armée, de paysan soldat, du Roumain de la colonne trajane armée d'un fusil, tout cela n'a

Fig. 18 — William Ritter, *Pagină despre N. Grigorescu* in revista «L'Art et les artistes», Paris, 1906.

mai demult la Pinacoteca din București, de fapt o amplă compoziție desenată, datind din 1878⁸⁷. «Vis de lumină», arta lui Grigorescu părea criticului, pe măsură ce maestrul îmbătrânea, tot mai apropiată de aceea a lui Turner.

În cronicile expoziției din 1906, Ritter remarcă de asemenea înruierea exercitată de Grigorescu asupra noii generații. Despre această înruiere, vorbise și în *Études d'art étranger*. Criticul amintește astfel nu numai pe inevitabilul Ipolit Strimbu, cu ciobanii săi, dar și pe Luchian, citat, din nefericire, fie alături de Simonidi, fie în urma lui Kimon Loghi, pe Jean Al. Steriadi și pe G. Petrașcu. Cel din urmă, «discipolul predilect al lui Grigorescu», este sfătuit să-și aleagă motive cit mai depărtate de ale acestuia, spre pildă de cele de la Vitré, pentru a-și pune mai bine în valoare originalitatea. Steriadi, admirator «ardent» al maestrului, este elogiât pentru subiectele sale citadine, ce-i deschideau un drum propriu, diferit de acela al «părintelui picturii românești»⁸⁸.

La moartea lui Grigorescu, Ritter scrise, despre om, citeva dintre paginile sale cele mai sugestive, adăugînd și unele observații asupra operei⁸⁹. Admira cultura pictorului, într-adevăr remarcabilă. Grigorescu iubea lectura și cunoștea clasicii, deschizînd cu delicii pe Aristofan, Molière sau Cervantes⁹⁰. Dispunea de un nesecat izvor de amintiri din călătoriile sale, dar nu exagera niciodată, ținînd să rămînă în marginile stricte ale adevărului. Cînd nu voia să insiste asupra unui fapt, tăcea pe neașteptate. Sceptic și incredul, de un «aprig» volterianism, profesa «în teorie» un fel de «amoralism naiv», exprimat prin formule tăioase, în gustul lui Mérimée. Lipsit de iluzii în privința semenilor săi, era exigent față de sine, plin de scrupule ce păreau altora excesive. Sufletul său avea cîndori franciscane. Ritter îl zărise întins pe pajiște, «adorînd» florile. Prindea slăbiciune pentru vițeii pe care-i picta și era în stare să alerge cu trăsura prin țară spre a regăsi un bou care-i plăcuse. Detesta mașinismul și civilizația modernă, refugiindu-se bucuros în lumea pastorală și sătească a tablourilor sale. Era, am adăuga noi, în această trăsătură a spiritului grigorescian, mai degrabă o manifestare a solidarității artistului cu natura, o atitudine înrudită cu aceea a lui Eminescu, pentru care înaintarea drumului de fier alunga cîntecele. Spre deosebire de impresionistii atît de sensibili nu numai la farmecul peisajului, dar și la acela al vieții citadine, Grigorescu continua de altfel, și în această privință, tradiția prietenilor săi de la Barbizon, care căutau în natură și între fapăturile născute din sinul ei, o lume a permanenței și a libertății⁹¹.

În amintirea lui Ritter stăruia imaginea finală a bătrînului artist pictînd în aer liber, pe valea Prahovei și pe colinele din jurul Cîmpinei :

«Era un impresionist⁹² sincer și fermecător. Compoziția sa, cu desăvîrșire spontană, lua naștere în fața motivului. L-am văzut adesea terminînd cinci tablouri într-o zi. Tablouri? Da, ceca ce înțelegea el prin tablouri: schițe de neuitat prin vivacitatea, îndrăzneala și seducția lor, în care era totul, lumină românească, culoare subtilă, soluri selipind enigmatic, grație firească, motive în care cer și pămînt se topește la orizont ca într-un miraj și unde tot ce apare în primul plan se nuanțează într-o pulbere delicată».

⁸⁷ Muzeul de Artă al R. S. România, Secția de Artă Grafică, inv. 7 519. Cf. și P. Ionescu, *Catalog de tablouri, statue, desenhuri [...] expuse la Pinacoteca din București*, ed. a 2-a, 1888, nr. 36.

⁸⁸ Vezi William Ritter în *Études d'art étranger*, p. 197—198; în *L'Art et les artistes*, p. VIII; în *Gazette des Beaux-Arts*, p. 436; în *Literatură și artă română*, 1906, p. 471—472. În expoziția din 1906, societatea Tinerimea Artistică, din care făceau parte mai toți artiștii noii generații, menționați de Ritter, dispunea de o sală proprie (cf. catalogul citat în nota 80, p. 498—501).

⁸⁹ William Ritter, *Nikoulas Jon Grigoresco*, în *Gazette de Lausanne*, nr. 192, 15 august 1907; relipărire în *La Rou-*

manie, X, nr. 2 543, 9/22 august 1907. /

⁹⁰ Asupra lecturilor pictorului, vezi Istrati 1908, p. 130—131 și studiul nostru *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, cit., 1965, p. 231—232.

⁹¹ Vezi Robert L. Herbert, *Barbizon revisited*, New York, 1962, p. 64—65 (*Barbizon Art and the Urban-Industrial Revolution*).

⁹² Asemenea multor contemporani, Ritter dădea acestui termen un înțeles foarte larg. Prin referirea la «impresionism», criticul relevă aici gustul lui Grigorescu pentru transcrierea scrupuloasă a senzației și indiferența sa față de criteriile academice.



Fig. 19 — N. Grigorescu, *Peisaj cu mesteceni*. Tablou pictat la 10 august 1899, în împrejurimile Cimpinei, și dăruit de artist lui William Ritter. (Arad, Muzeul de Artă).



Fig. 20 — N. Grigorescu, *Peisaj cu mesteceni*. 1899. Variantă a tabloului precedent, rămasă în posesia artistului.
(Cluj-Napoca, Muzeul de Artă).

N. GRIGORESCU CĂTRE WILLIAM RITTER: SCRISORI INEDITE

Dacă scrisorile adresate de William Ritter lui N. Grigorescu au fost publicate de G. Oprescu încă din 1944 (vezi p. 31 nota 4), cele trimise de pictor prietenului său au rămas până în prezent necunoscute. Întregim, în paginile ce urmează, această lacună a corespondenței grigoresciene. În timp ce Ritter a început a-i scrie lui Grigorescu în 1890, continuând până în 1903, misivele pictorului, mai puțin numeroase și mai succinte, datează din anii 1897–1901. Punctul de plecare al acestei serii de mărturii epistolare se situează în ajunul importantei expoziții a lui Grigorescu din 1897, cu prilejul căreia Ritter a publicat o serie de articole (vezi p. 41, 44–45 și notele 27, 34, 35, 43). Scrisorile pictorului, răspunzând în genere celor primite de la Ritter, se referă mai ales la vizitele acestuia în țară și, numai în două cazuri, la o scurtă oprire a lui Grigorescu la Dürnstein în Austria, unde criticul locui un timp [4–5]. Sănătatea precară a pictorului este menționată uneori [2, 10, 13]. Sint însă și scrisori ce ne vorbesc despre unele lucrări și proiecte ale lui Grigorescu. În 1899 acesta era preocupat astfel de terminarea unei mari pinze, comandate de Palat [6]. În același an își propunea ca, în tovărășia lui Ritter, destul de îndemnat acvarelist, să picteze «des études en masse», în împrejurimile Cimpinei [9]. De reținut este și proiectul său din 1901, nerealizat de altfel, de a veni în întîmpinarea lui Ritter și a-l conduce de la Fălticeni la Dorna, apoi prin Piatra Neamț la Agapia și de aici, prin Buzău, la Cimpina [10].

Am adus textelor pe care le publicăm câteva neînsemnate îndreptări ortografice, pe care nu considerăm necesar a le semna în aparatul critic.

O călătorie de studii din 1982 ne-a permis a căuta și a găsi scrisorile pictorului în fondul de manuscrise al Bibliotecii Naționale Elvețiene din Berna. Aducem mulțumirile noastre Fundației «Pro Helvetia», care ne-a înlesnit acea călătorie. D. Marius Michaud, directorul adjunct al Bibliotecii, căruia îi exprimăm de asemenea întreaga noastră grațitudine, ne-a ajutat în cercetările noastre cu deosebită bunăvoință.

1

Bucarest, 16 janvier [18]97

Très cher ami,

Hier j'ai pris des dispositions [pour] que la Banque de Roumanie vous envoie, par l'intermédiaire de la Banque anglo-autrichienne, la somme de 300 fr[ancs] en napoléons, et si vous êtes toujours dans les mêmes bonnes dispositions, venez¹.

Mon exposition n'ouvrira que le premier février², donc vous avez le temps, car vous n'avez que faire d'assister au remue-ménage de l'installation³.

Mille fois merci de toutes les démarches que vous avez faites avec tant d'habileté⁴. Pour l'ami Marcel, d'abord, [dites-lui que] je le remercie de sa lettre gentille [et] que la fameuse commission n'était autre que de vous porter votre argent, [commission] que j'ai manquée du reste⁵.

Avertissez-moi du jour de votre départ.

Je vous embrasse de tout coeur,

Grigoresco

Ne vous moquez pas de ma belle écriture.

[Adresa pe plic:]
Monsieur
Mr. William Ritter
I. Johannesgasse n° 11
Vienne
en Autriche.

[Data poștei:]
București, 17 ian[uarie] [18]97

¹ Ritter, care fusese pentru întâia oară la Cimpina cu cîteva luni în urmă (vezi scrisorile sale din 8 septembrie și 10 octombrie 1896, în Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 51–52), pare a fi stabilit cu pictorul să revină în țară la începutul anului următor. Cei 300 de franci erau destinați a înlesni călătoria criticului, care mulțumea, la primirea lor, două zile mai tirziu (*ibid.*, p. 55).

² Expoziția va fi inaugurată la 30 ianuarie și va rămîne deschisă pînă la 9 martie 1897. Cf. B[= Anton Bacalbașa], *Expoziția Grigorescu, în Adevărul*, X, nr. 2745, 1 februarie; *Literatură și arte*, *ibid.*, nr. 2776, 9 martie 1897.

³ Criticul se va afla totuși în București în timpul instalării expoziției, fiind chiar rugat de pictor a-l ajuta cu acest prilej. Cf. William Ritter, *Nicoulăe Ion Grigoresco, peintre de la Normandie*, în *La Normandie artistique et littéraire*, nr. 8, aprilie 1897 p. 50.

⁴ Spre a pregăti atmosfera expoziției, Ritter scrisese un articol asupra pictorului în revista mîuncheneză *Die Kunst für Alle* (vezi mai sus, p. 41 și nota 34), se îngrijise ca numărul

respectiv să fie difuzat și în țară, prin librării Haimann și Socce, anunțase lui G. Em. Lahovary, directorul ziarului *L'Indépendance roumaine*, apariția acestei prime prezentări ilustrate a operei lui Grigorescu într-o publicație de artă străină, și-i propusese a tipări în ziar versiunea originală franceză a textului său (vezi *loc. cit.* și nota 35). O scrisoare deschisă, destinată aceluiași, ziar, redactată de critic, în urma convorbirilor sale cu pictorul, care urma să o și semneze, n-a mai apărut, după cum a rămas nepublicată și o proiectată variantă de lux a catalogului expoziției, precedată de o notiță scrisă de Ritter și ilustrată cu planșe imprimate la München. Pentru aceste proiecte, vezi scrisorile criticului din 18 octombrie, și 5 noiembrie 1896, precum și din 9 ianuarie 1897, în Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 53–54; articolul de față, p. 39, 41.

⁵ Cf. scrisoarea adresată pictorului de William Ritter și Marcel Montandon la 9 ianuarie 1897 (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 54).

Prière épargnez-moi correspondance avec Munich, expose pas ², fatigue, besoin repos, prévenez lettre³.

Grigoresco

[Telegramă. Adresa :]
William Ritter 1
Iohannesgasse 1, Vienne.

¹ Ștampila poștei fiind ilizibilă, deducem data acestei telegramă din scrisoarea trimisă de Ritter lui Grigorescu la 29 martie 1897 (Opreșcu, *Correspondența* 1944, p. 56–57).

² În scrisoarea menționată mai sus, criticul stăruia pe lângă Grigorescu să accepte a participa la Expoziția Internațională de la München. Ritter luase legătură în acest scop cu Hans von Berlepsch, personaj influent în viața artistică müncheneză a vremii. Arhitect și pictor de compoziții istorice, Berlepsch (1849–1921) studiasc la Politehnica din Zürich cu Gottfried Semper și la Academia de artă din München,

cu Wilhelm Diez. În 1897 milita, în cadrul grupării „Sezession”, pentru o nouă orientare a arhitecturii și a artelor decorative în Germania. Cf. F. Päckler-Limpurg, în Thieme-Becker, III, 1909, p. 421–422; Joachim Busse, *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1977, p. 97.

³ Ritter îl înștiințase pe pictor că era posibil ca Berlepsch, care susține publicarea a ticolului despre Grigorescu din *Die Kunst für Alle*, să i se adreseze personal (cf. scrisoarea citată în nota 1).

3

Campina, 21.7[1897]¹

Reçois télégramme, lettre non. Amitiés,

Grigoresco

[Telegramă. Adresa :]
William Ritter
Villa Ratzel
Filaret-Buk[arest]

¹ Venit din nou în țară, și așteptat de Grigorescu la Cimpina, Ritter se oprișe la București, unde mama prietenului său Marcel Montandon se afla greu bolnavă. La 21 iulie 1897, criticul adresase pictorului o scrisoare (Opreșcu,

Correspondența 1944, p. 57–58), arătând motivul întârzierii și anunțându-l că va sosi în zilele următoare. Telegrama lui Grigorescu pare a exprima nerăbdarea sa față de această întârziere.

4

Campina, 4 mai [18]99

Très cher ami,

J'espère pouvoir venir vous voir chez vous¹. Dites si vous y êtes.

Un mot par une carte postale suffit.

Je vous embrasse de tout coeur, vous et Marcel².

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Dürnstein sur Danube
Basse Autriche

¹ La Dürnstein, unde criticul se mutase de la Viena.

² Marcel Montandon, care locuia la acea dată împreună cu Ritter, va proiecta, în 1902–1905, o monografie asupra lui N. Grigorescu (vezi mai sus, p. 49, nota 62). Îi va consacra apoi un studiu în revista italiană *Emporium* (1905; *ibid.*, nota 63), precum și mai multe cronici, îndeosebi în *Mercur*

de France, publicație al cărei corespondent pentru România va fi între 1905 și 1916. O prezentare a acestui critic, născut în România dintr-o familie origină din Besançon, în *Scrisori către Ovid Densusianu*, III, ed. Liviu Onu, Ileana Virtosu și Maria Răfăilă, 1984, p. 150–156. Vezi și scrisoarea următoare, p. 60, nota 3.

5

Campina, 15 mai [18]99

Pour l'amour de Dieu, cher ami, ne faites rien, mais rien du tout pour mon arrivée, d'autant plus que mon séjour malheureusement ne sera que très court, un ou deux jours au plus¹. Ne vous inquiétez pas, je saurai bien vous trouver et je n'aurai même pas besoin d'un birjar de Bucarest². Du reste je vous avertirai de Vienne.

La semaine dernière j'ai eu le plaisir de rencontrer Monsieur Montandon³, il m'a parlé du voyage de Madame Montandon à Dürnstein. Je me réjouis de la voir chez vous.

J'espère pouvoir partir dimanche ou lundi prochain⁴.

Au revoir, mon très cher ami.

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Dürnstein sur Danube
Basse Autriche

¹ Primind scrisoarea precedentă, Ritter răspunsese entuzias, comunicând pictorului date privind itinerariul și oferindu-se a-l întâmpina la Krems, în apropiere de Viena. Cf. Ritter către Grigorescu, 7 mai 1899, în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 61–62.

² În scrisoarea din 7 mai criticul se scuzase că nu poate veni în întâmpinarea oaspetelui său într-o „birje” confortabilă, comparabilă cu cele bucureștene.

³ Arnold L. Montandon (1852–1922), naturalist francez stabilit în țară în 1877. Deși autodidact în acest domeniu devenise un entomolog de renume internațional. Membru corespondent al Academiei Române din 1905. Cf. cuvântarea rostită în memoria sa de Grigore Antipa, în *Analele Academiei Române*, s. II, *Desbateri*, t. XLII, 1921–1922, pp. 35–36. Tatăl lui Marcel Montandon.

⁴ Deci către 16 sau 17 mai.

6

Campina 22 iuin [18]99

Très cher ami,

J'espère que vos caisses marchent bien¹ et que bientôt j'aurai le plaisir de vous voir à Campina². Quant à mes boeufs, ils n'ont pas bougé du tout³, mais que cela [sic] ne doit pas vous mettre en peine.

Je souhaite bon amusement à Marcel dans sa villégiature⁴ et à vous bon voyage et au revoir.

Tout à vous d'amitié,

Grigoresco

[Adresa, pe plic :]
Monsieur
William Ritter
à Dürnstein sur Danube
Basse Autriche

¹ Este vorba probabil de bagajele lui Ritter, care decisese să se mute de la Dürnstein la Florența. Cf. scrisoarea sa din 28 mai 1899 (Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 62).

² Ritter va petrece o ultimă vilegiatură la Cimpina, în august 1899 (Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 65).

³ Grigorescu lucra de multă vreme și cu lungi întreruperi la o pinză de mari dimensiuni, comandată de Carol I, reprezentând un convoi de care. Biografia lui Grigorescu vor cita acest exemplu spre a ilustra dificultatea cu care pictorul, altminteri atât de prompt în realizarea concepțiilor sale, executa, în genere, opere comandate și presupunând o dată fixă. Cf. Istrati 1908, p. 138; Vlahuță 1910, p.

211, repr., p. 212. În scrisoarea din 28 mai, la care ne-am referit în nota 1, Ritter își exprimase speranța că lucrul la acești «boeufs royaux» va lăsa artistului destul răgaz spre a-l primi în cursul verii. Tabloul, datat 1899, avea să fie terminat înainte de sfârșitul anului vezi și *Catalogul expozițiunii Grigorescu*, 26 ianuarie 1900, nr. 1: *Înspre blăciu*). Se află în prezent la Muzeul de Artă din Iași, inv. 1 357; cf. [Virginia Vasilovici], *Muzeul de Artă din Iași. Valori de artă românească. Achiziții din ultimele două decenii 1951–1970*, nr. 61.

⁴ Marcel Montandon pleca în Franța.

7

Campina, 28 iuin [18]99

Très cher ami,

Faites-moi le plaisir de m'annoncer votre arrivée à Campina, car j'espère que vos colis doivent être prêts ou presque¹.

Je vous ai envoyé un petit mot ², il y a déjà quelques jours. L'avez-vous reçu?

Amitiés et au revoir,

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Dürnstein sur Danube
Basse Autriche

¹ Vezi scrisoarea precedentă, nota 1.

² Aceași scrisoare,

Campina, 11 juillet[18]99

Très cher ami,

Il est fâcheux que des obstacles vous arrivent à vos propos¹. Je me permets de vous envoyer par la poste 100 fr[ancs]. Si cela peut vous arranger en attendant, je serais très heureux².

Pardonnez mon audace ! Tout à vous d'amitié,

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
à Dürnstein sur Danube
Basse Autriche

¹ Într-o scrisoare din 7 iulie 1899, Ritter se plîngea de dificultățile de ordin financiar care-l împiedicau deocamdată să plece spre Cîmpina : « Je viens effectivement de voir s'écrouler à mon horizon deux ou trois affaires : il

y a des retards à des publications, bref des embarras de toutes sortes » (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 64).

² Scrisoarea este însoțită de un mandat de 100 de lei, sumă destinată a-l ajuta pe Ritter să-și plătească drumul.

9

Campina, 1 août [18] 99

Très cher ami,

C'est assommant ce qui vous arrive, j'en conviens, mais il ne faut pas que cela tourne au tragique. Et la philosophie ?¹.

Vous savez que les mois d'août et de septembre sont les plus beaux chez nous. Tâchez de vaincre et de venir, tout sera pour le mieux et nous ferons des études en masse².

Tout à vous d'amitié et au revoir,

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
[Pe o suviță de hîrtie lipită dedesubt, și de altă mină :]³
Chez M. N. J. Grigoresco artiste peintre
Campina (Prahova)
Rumânien

¹ Dintr-o scrisoare datată 23 iulie 1899, aflăm că Ritter continua să fie asaltat de dificultăți punînd sub semnul întrebării proiectata sa călătorie la Cîmpina : « À la fin de cette semaine donc, nous serons fixés. Ou je serai auprès de vous, ou toute espérance pour cet été aura dû être abandonnée. Mais encore une fois, j'espère fermement, d'après les dernières nouvelles d'aujourd'hui, que mes vœux seront exaucés. J'arriverai alors directement, par le plus court » (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 65).

² Ritter va sosi la Cîmpina înainte de sfîrșitul lunii, dar nu va rămîne aici decît ceva mai mult de două săptămîni, căci la 16 august plecase (cf. scrisoarea sa din acea zi, în Oprescu, *Correspondența* 1944, loc. cit.). Unul dintre « stu-

diile » pictate de Grigorescu în acel scurt răstimp este un *Peisaj cu mesteceni* datat « 10 août 1899 », dăruit de artist lui Ritter și aflat în prezent la Muzeul de Artă din Arad, inv. 2 055 [Fig. 19, 22]. O variantă reprezentînd același motiv, văzut mai de aproape, datată « [18]99 » și rămasă în posesia artistului [Fig. 20], a trecut ulterior în colecția lui Virgil Cioflec și de aici la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, inv. 44. În *Catalogul patrimonial* al ultimului dintre aceste muzee, cit., 1976, nr. 63 : *Peisaj de primăvară*, data variantei menționate este citită « [18]96 ». Cele două tablouri au fost pictate însă în august 1899, fără îndoială în aceeași zi, și nu în primăvara lui 1896.

³ Scrisoarea sosise deci la Dürnstein după plecarea lui Ritter spre Cîmpina, și-i fusese trimisă acolo.

Câmpina 12 juillet 1901

Cher ami

Je ne puis vous apprendre
rien de neuf - mon état
continue à être le même
On m'a donné conseil les cas
d. Eliprat - puis Prorotat
mais les pluies à tant iront
être de suite - après nous enlever
les pluies continues et la récolte
sur la quelle on espère beaucoup
est déjà compromise

Vous me voyez remis au
travail - mais pas de tact
je suis dans un état d'abrutissement
complet - / je m'en suis rendu compte
mais j'espère que votre
arrivée ici me remettra

Tâchez d'arriver vers
le 25 de ce mois si possible
J'ai le temps sera
remis au bien et
mon prochain plan
tant à notre aise

Partons le 20 août Targu
par la Galie à si oui dans
mon rendez-vous à
Foltești Malvasi - nous
irons à Darna - nous
descendrons à Pitra Roșie
à Agapia - à Buzău et puis
à Câmpina - vous voyez
j'attends votre lettre ?

Tout à vous

Grigorescu

gardant attention à votre



Fig. 21 a-c — Scrisoarea lui N. Grigorescu către William Ritter din
12 iulie 1901. (Bernă, Biblioteca Națională Elvețiană).

Cher ami,

Je ne puis vous apprendre rien de neuf, mon état continue à être le même¹. On m'avait conseillé les eaux de Elepatak, près de Cronstadt². Mais la pluie a tout inondé et dévasté. Chez nous encore la pluie continue et la récolte, sur laquelle on espérait beaucoup, est déjà compromise.

Vous me croyez remis au travail, mais pas du tout³. Je suis dans un état d'abrutissement complet. Je n'ai envie de rien, mais j'espère que votre arrivée ici me remettra.

Tâchez de venir vers le 25 de ce mois, vieux style. D'ici-là le temps sera remis au beau et nous pourrons flâner à notre aise.

Faites-vous le voyage toujours par la Galicie? Si oui, donnez-moi rendez-vous à Fălticeni, [en] Moldavie, nous irons à Dorna, nous descendrons à Piatra Neamțu, à Agapia, à Buzeu et puis à Cîmpina⁴. [Cela] vous va-t-il?

J'attends votre lettre.

Tout à vous,

Grigoresco

Pardonnez cette écriture.

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Gärtnerplatz 5 Munich
Bavière

[Data poștei :]
Cîmpina, 25 iul[ie] [1]901

¹ Pictorul, care îl vizitase pe Ritter la München, unde criticul se stabilise din octombrie 1900, era suferind. «Je suis bien inquiet de vous et désireux de savoir comment s'est effectué votre retour. J'espère apprendre bientôt que vous êtes revenu au travail et que la bonne chaleur du pays natal parvient pourtant à vous réchauffer un peu» (serisoarea lui Ritter din 17 iulie 1901, în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 71).

² Băile de la Vilcele, lângă Brașov.

³ Vezi serisoarea lui Ritter citată în nota 1.

⁴ Această călătorie nu va avea însă loc, Ritter trebuind să onoreze în prealabil «quatre grosses commandes d'articles» asupra expoziției din München (5 august) și continuând a fi «surchargé d'occupations» în săptămânile următoare (19 septembrie). Vezi scrisorile criticului în Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 71–72.

Cher ami,

Vous serez toujours le bien-venu, prenez votre temps et finissez votre besogne². Dites seulement l'époque de votre arrivée, pour que je ne sois pas absent de chez moi.

Tout à vous d'amitié,

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Gärtnerplatz 5, München
Bavaria [sic].

[Data poștei :]
Cîmpina, 7 aug[ust] [1]901.

¹ Serisoare datată după stilul vechi; vezi data poștei.

² Pictorul răspunde scrisorii lui Ritter din 5 august 1901 (Oprescu, *Corespondența* 1944, p. 71).

Mon cher ami,

Je pars ce soir pour Carlsbad, en attendant que vous ayez fini votre ouvrage¹. Je vous donnerai mon adresse en y arrivant.

Je vous embrasse bien,

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Gärtnerplatz — München
Bavaria [sic].

¹ Vezi scrisoarea lui Ritter din 5 august, menționată mai sus.

13

Karlsbad, 25 août 1901

Bon et cher ami,

Je suis ici depuis lundi matin. Le même jour je me suis mis en relation avec un médecin pour être guidé et le lendemain j'ai commencé la cure qui durera vingt et un jours. Mais si vous, de votre côté, vous aurez fini plus tôt votre travail, écrivez, et nous partirons pour Campina en nous donnant rendez-vous à Vienne. Pour le moment je ne suis ni plus mal, ni mieux. On me conseille d'avoir de la patience¹. C'est facile à dire.

Un mot, cher ami, par la poste.

Je vous embrasse,

Grigoresco

Adresse :
Karlsbad, Goldner Stern, ou bien poste restante.
[Adresa pe plic :]
Monsieur
William Ritter
Gärtnerplatz — München
Bavière

¹ Ritter răspundea a doua zi : «Je souhaite les meilleurs résultats à votre cure de Karlsbad et moi aussi je vous prie d'avoir patience. Achevez en paix votre série de vingt et un jours. Pendant ce temps je liquide mes travaux et serai

prêt à vous rejoindre à Vienne [...]. Comme la Campinitza sera belle avec les teintes de l'automne ! Et les bonnes parties de peinture que nous y ferons » (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 71—72).

14

Goldner Stern, 3 septembre 1901
Karlsbad

Ami,

Lundi prochain j'aurai fini mes vingt et un jours de pénitence. Le même jour je prendrai le train de dix heures du matin et le soir je serai à Vienne, où je vous attendrai.

Probablement je descendrai au Grand Hôtel. Si nous partons de Vienne mardi, nous nous arrêterons un jour à Budapest et jeudi nous serons à Campina¹. Si vous n'êtes pas encore prêt, dites-moi le jour et l'heure de votre arrivée, avant que je parte d'ici.

Au revoir cher ami, je vous embrasse bien.

Grigoresco

[Adresa pe plic :]
Monsieur William Ritter
Gärtnerplatz 5 — München
Bavière

¹ Cu toate acestea Ritter și Grigorescu nu par a se fi înțilnit atunci la Viena. La 19 septembrie, cel dintâi îi scria pictorului : «Une journée si belle, si douce, que je suis triste au possible à la pensée de Campina, où je ne suis pas ! Et puis sans nouvelles de vous, depuis Karlsbad ! La cure a-t-elle produit bon effet ? Vous ne savez pas comme un mot de vous me disant que vous [vous] êtes remis

au travail me rendrait heureux. Je continue à être surchargé d'occupations. Mais j'ai toujours trop de temps pour regretter le beau rêve Galicie-Bucovine-Roumanie. Mais l'hiver ne se passera pas, j'y suis bien décidé, sans que nous nous sommes revus » (Oprescu, *Correspondența* 1944, p. 72). Acest ultim «vis» al criticului se va spulbera totuși. Ritter n-a mai fost niciodată la Campina.

WILLIAM RITTER INTERPRÈTE DE NICOLAS GRIGORESCO ASPECTS DE LA PÉRIODE FINALE DU PEINTRE

RÉSUMÉ

L'auteur présente et discute les articles de William Ritter (Neuchâtel 1867 — Melide 1955) sur Nicolas Grigoresco et son oeuvre, parus de 1891 à 1907. Écrivain assez répandu à cette époque dans les milieux artistiques et littéraires, collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1894 à 1910, aquarelliste et dessinateur lui-même, Ritter fut l'un des très peu nombreux critiques auxquels Grigoresco accepta de confier des souvenirs personnels ainsi que des aperçus sur l'art. De 1896 à 1899 il fut invité même à séjourner, à plusieurs reprises, dans la villa de Grigoresco à Campina et, privilège encore plus rare, à travailler à ses côtés sur le motif. Ces circonstances rendent les écrits de Ritter particulièrement précieux pour l'étude de Grigoresco, surtout en ce qui concerne la période finale de son activité. Ce sont en premier lieu des témoignages, où le critique cite les propos du peintre ou bien résume ses vues. Les commentaires de Ritter sur l'art de Grigoresco sont souvent justes et gardent leur intérêt.

Par ses articles, publiés non seulement en Roumanie, mais aussi en France (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896; *La Normandie*, 1897; *L'Art et les artistes*, 1906; dans son volume *Études d'art étranger*, 1906), à Munich (*Die Kunst für Alle*, 1897), à Londres (*The Studio*, 1898), en Suisse (*Gazette de Lausanne*, 1907), Ritter a beaucoup contribué, aussi, à faire connaître le peintre.

Parmi les illustrations, un tableau de Grigoresco représente Ritter en peignant sur les bords de la Prahova, en Roumanie (Paris, Collection privée). En annexe, des lettres inédites adressées par le peintre à Ritter de 1897 à 1901, conservées à la Bibliothèque Nationale Suisse de Berne



Fig. 22 — Semnătura și data „Peisajului cu mesteceni” dăruit de N. Grigorescu lui William Ritter în august 1899 (vezi p. 56).

ROLUL ZUGRAVILOR DE LA SUD DE CARPAȚI ÎN DEZVOLTAREA PICTURII ROMÂNEȘTI DIN TRANSILVANIA (SECOLUL AL XVIII-LEA — PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA)

IOANA CRISTACHE-PANAIT

Conștiința unității românești a izvodit și hrănit de-a lungul veacurilor complexe relații între provinciile românești, toate tinzând către același dorit țel, al suprimării granițelor artificiale, al adunării laolaltă.

Analiza decorului pictat din ambianța artistică a românilor transilvăneni constituie și ea un domeniu în care năzuința unității își află dovezi netăgăduite.

În pofida unor vremi de risipire a bunurilor spirituale create de sau pentru românii de peste munți, în împrejurări dintre care nu vom aminti decât acțiunea, din 1761—1762, de distrugere a lăcașurilor de cult, prin foc sau dărîmire, ca și pe aceea, din 1785, care nu a mai tolerat mănăstirea brîncovenească de la Sîmbăta sau așezămîntul de la Santău¹ (Satu Mare), numeroase mărturii ce atestă relațiile din sfera paletei coloristice au supraviețuit conturînd, în lumina istoriei, amploarea fenomenului însuși. Din respect pentru această istorie, vom preceda relatarea aspectelor alese în susținerea subiectului propus, al implicării zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania în secolul al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor, cu o incursiune, pe aceeași temă, în trecutele veacuri.

Supus unui discernămint științific, patrimoniul picturii românești din Transilvania secolelor XIV—XV, promițător îmbogățit prin cercetările din ultima vreme, a relevat aportul relațiilor dintre sudul și nordul Carpaților, în ambianța stilistică a acestuia, a amprente bizantine, în apariția timpurie a unei școli autohtone de pictură murală².

Încurajate de aceste izbînzii, speranțele vizează sursa inepuizabilă de alte asemenea valorificări: Almașul Mare — Joseni (1418), Rîșnov³ (1384), ctitoria cnezilor de la Cicău (secolul XV), lăcașul de la Săndulești (același veac), așezămîntul de la Măgina (ante 1611), constituind o infimă parte dintre acestea.

Importantă socotim a fi, în ceea ce privește prezența zugravilor de dincoace de munți în satele transilvane, aflarea întîmplătoare a unei remarcabile icoane pe care o atribuim, după susținute analogii stilistice, secolului al XVI-lea, provenită din monumentul de cult din lemn de la Almașul Mic⁴ (Hunedoara).

Sub atmosfera sobrietății protestante, pictura românească transilvăneană decade în secolul XVI și în prima jumătate a secolului următor, renăscînd la mijlocul aceluiași veac sub impulsul meșterilor zugravi ai lui Matei Basarab.

Sursa clișeeilor: Fototeca D.E.P.C.N. — C.C.E.S.; autor arh. Tudor Oteteleşanu (foto de la Dacia).

¹ Documentele atestă indignarea populației din Santău pentru distrugerea mănăstirii, cît și pentru faptul că de podoabele sale a dispus domnul pămîntului (cf. Arh. St. F. Alba Iulia, fond Blaj).

² Vasile Drăguț, *Prefață*, la *Istoria picturii bizantine*, a lui V. Lazarev, Edit. Meridiane, Buc., 1980, p. 20—22 și

notele 17—18, 22, 24—26, 30; Ecaterina Cincheza-Buculei, *Picturile de la Hălmagiu*, comunicare expusă la Institutul de Istoria Artei, în 27 februarie 1983.

³ M. E. Ionescu, *Cîteva date cu privire la biserica ortodoxă Sf. Nicolae Vechi din Rîșnov*, în *Revista muzeelor și monumentelor, Mon. ist. și de artă*, 2/1976, p. 32.

⁴ Văzută cu prilejul prospectării monumentului, la 2 septembrie 1975.

La Porcești (Sibiu), în 1653, pașnicul și temutul voievod înalță un lăcaș, în hramul Sf. Nicolae, pe care-l și împodobește. Fragmentele de frescă originală, din partea veche a construcției, îndeosebi de pe arcul dintre pronaos și naos, își așteaptă îndreptățita cercetare. Acelorași vremi și același zugravi le pot fi atribuite straturile vechi de frescă de la Galda de Jos⁵, Sadu, ca și tabloul votiv din «biserica mică» de la Gura Riului⁶.

În 1654, după două decenii de la săvârșirea unor lucrări de construcție, ctitoria din al XV-lea veac de la Hunedoara a fost pictată, inscripția consemnând pe zugravii Constantin și Stan⁷, desigur din școala de pictură munteană, strălucit reprezentată de Stroe de la Tirgoviște, chemați aici de noii ctitori neguțători⁸.

Printr-o mărturie arheologică și alta scrisă suplinim mulțimea strădaniilor artistice, din epoca retrospectată, mistuite de vereme. Săpăturile arheologice de pe locul ctitoriei mitropolitane, de la Alba Iulia, a lui Mihai Viteazul, au scos la iveală tencuială cu urme de frescă, ce amintesc podoaba de pictură nimicită odată cu întregul ansamblu⁹. Relatînd în versuri risipirea mănăstirii Prislop, proaspăt decorată, în 1759, și a odoarelor sale, prin acțiunea generalului Bucov, martorul ocular deplîngea și stricarea «pînă în pămînt» a bisericii de la Cut (Alba), «zidită de un domn din Țara Românească, cu țigle roșii acoperită și dinlăuntru prea frumos zugrăvită»¹⁰.

Investigațiile de teren ne îngăduie să nu ne mărginim la sursele documentare amintite și să supunem atenției specialiștilor unele mărturii concrete rămase, socotim, din aceeași vreme. La Poarta (Mureș), se păstrează, din lăcașul demult dispărut, o icoană a Sf. Nicolae, cu Isus și Maria, al cărei chenar, în frînghie, delimitează în partea de jos spații în care se desfășoară tema Preamărirea Fecioarei¹¹. O icoană, de la Sinbenedic¹²(Alba), dedicată lui Ioan Predetici (cu momente din viață, textul filacterei în limba slavă), se alătură clopotului din 1630, în evocarea lăcașului precedent. Piesa își află înrudire în Munții Trascăului, la Dealul Geoagiului, în icoana arhiepiscopului Nicolae, cu scenă centrală (Sf. Nicolae, Isus și Maria) și reprezentări din viață pe marginile laterale, iar în partea superioară cu teme: sfîntirea ca episcop, Sf. Troiță, Soborul părinților (legenda în limba slavă). La Brîznic (Hunedoara), Silivaș (Alba), Sinpaul (Mureș) se află cîte o icoană, cu data de 1699, în ultima așezare citată piesa¹³, teaurizată la biserica romano-catolică, amintește lăcașul românesc din lemn demult dispărut. Deși trecute de borna secolului al XVII-lea, semnalăm și ușa de la Dobricel (Bistrița Năsăud), cu imaginea lui Ioan Crestitel; dverele împărătești de la Chesău¹⁴ (Cluj), a căror decorație sculptată stăruie în păstrarea tradițiilor artistice ale meșterilor lui Matei Basarab; frumoasele fragmente de pictură de la Banpotoc¹⁵ (Hunedoara), îndeosebi reprezentarea Blagoveșteniei, remarcabilă împlinire artistică ce ne duce gîndul la Comaniu zugrav.

În ogorul pregătit de zugravii din cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, meșterii lui Constantin Brîncoveanu, ca și cei formați în atmosfera artistică a epocii sale, cu prelungi ecouri, vor adăuga prinosul lor determinînd «exploziva activitate artistică a populației românești din Transilvania»¹⁶.

⁵ Chipul Sf. Nicolae, de tradiție bizantină, de pe catapeleasma de zid.

⁶ Aflat în partea originală a monumentului.

⁷ Tot acestora le aparține și friza apostolilor din catapeleasmă, ca și icoanele împărătești: Sf. Nicolae; Maria cu pruncul, realizate de Stan zugravul; Ioan Botezătorul, Adormirea Maicii Domnului, Isus Pantocrator, datorate lui Constantin, care semnează, pe ultima dintre ele «siu iconu ispisah az Costantin zograv vâlcat 1654»; despre tîmplă și icoane, a se vedea Alex. Efremov, *Pictura de icoane în epoca lui Matei Basarab*, în *Mitr. Ott.*, XXXIV, 7—9, 1982, p. 475, 477—478, 485.

⁸ Prima parte a inscripției este în limba română, cu caractere chirilice, iar cealaltă, cu consemnarea zugravilor, este în limba slavă, ca și legendele picturii originare și ale icoanelor împărătești.

⁹ Gh. Anghel, *Săpături arheologice pentru descoperirea*

mitropoliei lui Mihai Viteazul de la Alba Iulia, în *Îndr. Past.*, I, Alba Iulia, 1977, p. 124.

¹⁰ I. Lupaș, *Cronicari și istorici români din Transilvania*, ed. a II-a, 1941, p. 77.

¹¹ Piesa, atinsă de intervențiile înnoitoare, merită a fi restaurată.

¹² În monumentul de lemn Sfinții Arhangheli.

¹³ Alături de ea se conservă și o icoană postbrîncovească, din 1740, cu text în limba maghiară.

¹⁴ Analoage celor de la Sărmașu (Mureș), provenite de la lăcașul anterior monumentului actual.

¹⁵ Datarca lăcașului nu se păstrează; este menționat de Bucov, ca ortodox, cu 85 de familii, cf. V. Ciobanu, *Statistica românilor ardeleni din anii 1760—1762*, în *Anuar. Inst. de Ist. Naț.*, Cluj, 1926, p. 655.

¹⁶ V. Drăguț, *Picturile bisericii din Gurasada*, în *Bulet. Mon. Ist.*, 2, 1972, p. 63.

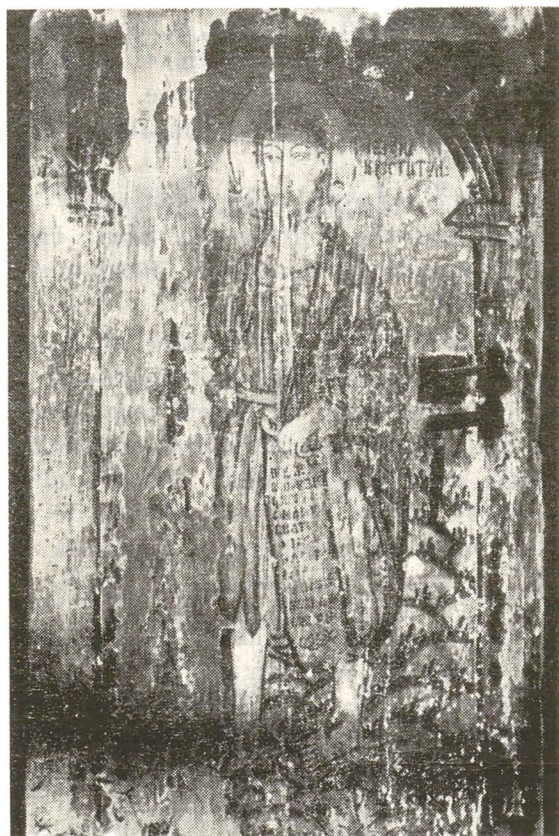


Fig. 1. — Ușa pictată a monumentului de lemn de la Dobricel (Bistrița-Năsăud).



Fig. 2. — Ușile împărătești de la biserica de lemn din Chesău (Cluj).



Fig. 3. — Fragment din pictura murală de la Banpotoc (Hunedoara).

Distrugerea multor construcții de cult românești, precum ctitoria doamnei Marica Brîncoveanu, de la Berivoli Mari, aceea, din 1709, a viitorului domn Ștefan Cantacuzino, de la Vaida Recea; refacerea altora, ca biserica de la Bungard¹⁷, a cărei catapeteasmă¹⁸, operă a meșterilor munteni, presupune fresca murală cu aceleași origini; prefacerea altora (Ocna Sibiului, Simbăta de Sus, Calbor, Hirseni), au determinat pierderea totală sau parțială, a tot atitor ansambluri de pictură murală.

Consemnarea în socotelile Brașovului, la 13 iunie 1694, a florinților plătiți zugravului român care a renovat, la biserica din Șchei, chipul lui Mihai Viteazul, sau a prezenței, în iarna anului 1697, a zugravului Radu în orașul de sus¹⁹, capătă valoarea documentului istoric în condițiile pierderii rezultatului activității însăși.

Roadele încă vii, nu îndestul aflate și cercetate, însemnările istorice ce suplinesc dispariția altora, însemnări ce se pot extinde, cu firească logică și asupra acelor care nu și-au lăsat în vreun fel amintirea, dovedesc prezența în satele transilvane a zugravilor de la sud de Carpați, formarea artiștilor transilvăneni pe șantiere de dincolo sau de dincoace de munți²⁰, conlucrare, cu pregnant înțeles, din care decorul pictat își află înflorirea pe tot parcursul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui următor. Sînt pictați pereții interiori, adesea și cei exteriori, ai lăcașurilor atunci înălțate sau ai celor străvechi, sînt zugrăvite porți, troițe, mobilier din lemn, faptul vădind nu numai dimensiunile emulației artistice, dar și sensul menirii sale istorice.

Dintre aspectele ce vădese rolul în Transilvania al meșterilor din prestigiosul centru artistic al Hurezului, ni se pare semnificativ a puncta întîlnirea cu trei dintre membrii echipei care, în 1707, au înfrumusețat rectitorirea de la Surpatele a doamnei Marica Brîncoveanu.

Iosif ierodiaconul ²¹, zugrav și tipograf, realizează, în anii 1716—1717, iconostasul bisericii din Maierii Albiei Iulii, construcție încropită din materialul recuperat după brutala demolare a mitropoliei bălgrădene, precum și pictura murală, vag amintită. Lui Iosif, Transilvania îi era bine cunoscută, fusese desigur un îndrumător al activității tipografice din centrul de cultură de la Alba Iulia, un mentor al vieții artistice de aici. Cu două decenii în urmă îl surprindem pe popa Iosif tipograful, la Feleac, dăruind bisericii fostei episcopii un exemplar din Evanghelia lui Șerban Cantacuzino²².

Atelierului bălgrădean i se datorește formarea unor artiști din partea locului, ce au îmbogățit ctitoriile de la Vințul de Jos (1737), Galda de Jos²³ (în 1752), Teiuș²⁴ (în același deceniu) ș. a.

Friza din fruntariul fostei mănăstiri a Cioarei²⁵, cu pictură în stil brîncovenesc²⁶, susține prezența, în așezămîntul dovedit în strînse legături cu Țara Românească, a unui zugrav tributar școlii lui Pirvu Mutu. Frumusețea operei l-a determinat pe zugravul Petru erei²⁷ să o reia în lucrarea sa, de acest gen, de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

La mănăstirea Săraca (Timiș), inscripția consemnează momentul pictării și pe executorii ei: «pomeni gospod Andrei + Andrei snî ego Iovan, Chiriac (... un cuvînt dispărut) 1730 + 7238». Prin stilul său, podoaba de culoare dezvăluie originile muntenești ale meșterilor²⁸. Pe zugravul Andrei, participant de seamă la înfăptuirea marii opere hurezene, cu o ultimă atestare, din 1724,

¹⁷ Ridicată, în 1690, de negustorii sibiieni cu ajutorul Mariei Bălăceanu, fiica lui Șerban Cantacuzino, și refăcută în secolul al XIX-lea.

¹⁸ Aflată la capela Arhiepiscopiei Ortodoxe din Sibiu.

¹⁹ N. Iorga, *Socotelile Brașovului în veacul al XVII-lea*, în *An. Acad. Rom., Secț. Ist.*, XXI, p. 243.

²⁰ Șt. Meșes, *Zugravii bisericilor românești*, în *Anuar Com. Mon. Ist. Trans.*, 1926—1928, Cluj, p. 116—121; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 66; Marius Porumb, *Zugravi și centre de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea*, în *Anuar. Inst. de Ist. și Arh.*, Cluj-Napoca, XIX, 1976, p. 103—125; Alex. Efremov, *Aspecte ale picturii icoanelor pe lemn din sudul Transilvaniei*, în „*Rev. muzeelor*”, IV, 1967, nr. 3, p. 281—283 ș. a.

²¹ Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de veche artă românească*, Edit. științifică și enciclopedică, Buc., 1976, p. 121; Marius Porumb, *lucr. cit.*, p. 103.

²² Cercetată, în 1970, la monumentul respectiv.

²³ Stratul de pictură din absidă, datat 1 iulie 1752.

²⁴ Etapă de pictură din care a rămas, cu intervențiile ulterioare, tabloul votiv din pronaos.

²⁵ Pictură pe pinză, aplicată pe lemn, dim. 3,10 m/0,50m.

²⁶ În reprezentarea Deisis, intercesorii sînt redați în întregime.

²⁷ Catapeteasma monumentului, reconstruit în 1798. Nu putem afirma dacă zugravul Petru erei se identifică cu Petru de la Toplîrcea, activ în zonă în această vreme.

²⁸ Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 267.



Fig. 4. — Ușile împărătești ale monumentului de lemn din Topla (Timiș).

Din acest patrimoniu am ales următoarele exemple.

- Ușile împărătești, datate 1746, de la biserica de lemn din Topla (jud. Timiș).
- Remarcabilele dvere de la Surducu Mare (com. Forotic, jud. Caraș Severin), cuprinzând temele iconografice : proorocul David, prezentind o biserică cu turlă poligonală peste naos — indiciu prețios pentru forma originară a lăcașului; Blagoveștenia; Sf. Vasile și Grigorie Bogoslov; Ioan Zlataust și Sf. Nicolae și a căror realizare a fost plătită «... de Șăndre Baloșin chinezul din Surduc», lui «Ion Popovici, Mihăilă Nicolaevici iconopiset, văleat 1752»³⁷, ei fiind și autorii icoanelor împărătești — Sf. Nicolae; Maria împărăteasă cu pruncul; Deisis; arhanghelul Mihail omorînd păcătosul.
- Fragmentul păstrat din catapeteasma de lemn, de la Livezile (com. Banloc, jud. Timiș), pe

la Craiova²⁹, îl considerăm a fi autorul principal al picturii din Banat. Pe fiul său Andrei, adept al colaborării cu zugravii de peste munți, îl regăsim³⁰, în 1765—1766, la Pietroșița (Dimbovița), alături de Ion și Constantin, artiști emanați din atelierul șcheian³¹, cu care realizează pictura interioară și exterioară a monumentului de aici³², iar un an mai târziu, la Tirgoviște, unde împreună cu «Ion zugrav ot Brașov», dăruiește un plăcut veșmînt pictat pereților interiori și exteriori ai lăcașului de pe strada Cetății³³. Chiriac, apreciem că este colaboratorul, din 1732, al lui Stătie la pictura de la Bălcești³⁴ (Gorj). Din programul iconografic de la Săraca semnalăm : tema evangheliștilor, în bogat decor arhitectonic; Maria Platytera; sfinți militari; ampla compunere a Răstignirii de pe timpanul de vest și tot de aici Adormirea Maicii Domnului; împărații Constantin și Elena; tabloul votiv al comanditarilor decorației pictate, iar din absidă : Maria cu pruncul, asistată de arhangheli Mihail și Gavril; împărțășirea apostolilor; judecata de apoi.

Aportul echipei de la Săraca, dar și cel al lui Vasile diacon de la Tismana, în dezvoltarea picturii bănățene din al XVIII-lea veac, în spiritul celei de la sud de munți, a fost îndestul subliniat³⁵. Monumentele din partea de sud-vest a țării păstrează încă un prețios inventar pictat (catapetesme, dvere, icoane) sau chiar fragmente de pictură murală, ascunse sub văruiulă sau alterate de intervenții și care, supuse unei competente cercetări, vor adăuga noi argumente temei sus-amintite, de valoarea celui oferit de pictura de la Lipova³⁶.

riorul, iar Ion fațadele, ca și la Pietroșița.

³⁴ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Edit. Meridian, Buc., 1970, p. 72.

³⁵ Vasile Drăguț, *Artă românească*, Edit. Meridian, Buc., 1982, p. 462—466.

³⁶ Horia Medeleanu, *Perspectivă nouă asupra picturii din biserica română Lipova (jud. Arad)*, în *Mon. Ist. de Artă*, 1/1981, p. 84—86.

³⁷ Ioachim Miloia, în articolul *Inceputurile artei românești în Banat*, din *An. Banat.*, III, 1930, nr. 1, p. 5, vorbind despre iconostasul de lemn de la Surduc, din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, amintește un zugrav Vlașici.

²⁹ Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 65—67.

³⁰ În 1747, lucra cu fratele său, popa Gheorghe, la Tili-reci, iar în 1753, într-o colaborare mai largă, la Șerbănești, cf. *ibidem*, p. 68—70.

³¹ *Ibidem*, p. 108, 121.

³² Cf. inscripției, biserica în hramul Adormirea Maicii Domnului a fost începută în 1765 iunie 7 și «împodobită și cu zugrăvitul» pînă în 1767 octombrie 10. Pomelnicul din proscomidie cuprinde pe Ion, Andrei și Constantin zugravi. Se pare că pictura exterioară aparține, în exclusivitate, lui «Ion zugrav ot Brașov», care semnează pe fațada de vest.

³³ În hramul Sf. Atanasie și Chiril. Andrei a pictat inte-

care este zugrăvit «Visul lui Iacov», temă redată, în același stil, pe o icoană, de aceeași formă, de la mănăstirea Partoș.

— Catapeteasma de lemn a bisericii Nașterea Maicii Domnului din Sasca (jud. Caraș Severin), împreună cu icoanele: Sf. Nicolae, Mucenicul Gheorghe omorînd balaurul, asistat de împărat și împărăteasă ș. a. Însemnările de pe icoanele: Maria împărăteasă, de tip Platytera și Isus Hristos, consemnează că acestea au fost dăruite bisericii din Sasca de Lațco Nicolae și Dumitrașco Țimărman (timplarul — *n.n.*) din Brădiceni³⁸ și că au fost pictate de Ion și Gheorghe zugravi — autori, cu siguranță, ai întregului ansamblu.

— Pictura catapetesmei, pe zid, de la Oloșag (com. Știuca, jud. Timiș), din al cărui decor remarcăm fidelă compoziție brîncovenească a icoanei Deisis, ce sugerează tripticul, ca și ușile împărtași, datele 1767. Pictura murală originală, observată pe alocuri sub tencuială sau din repictările în ulei, pare a fi anterioară celei de pe catapeteasmă.

— Pictura catapetesmei, din lemn, de la Temerești (oraș Făget, jud. Timiș).

Obiectivele enumerate, cit și altele ce nu au putut fi cuprinse, constituie opere de tradiție brîncovenească, de certă valoare artistică.

Să fie zugravul Ion, ades amintit, cel întilnit, în 1732 la Lipova, sau cel ce, în 1787, secondat de fiul său Ioan, realiza decorul pictat, grav avariat chiar în anul următor, al bisericii Sf. Ioan Botezătorul din Caransebeș³⁹? Cercetările vor da răspunsul. Sigur este, deocamdată, că în 1762 se afla, împreună cu Vasile diacon și Gheorghe, fiul acestuia, la Clopodia, unde împodobeau biserica, azi dispărută, a satului⁴⁰.

În catastiful din 1759, cu susținătorii ridicării bisericii mari din Lugoj, este menționat și popa Filip zugravul⁴¹, numele, ca și talentul său, relevîndu-se în absida bisericii de lemn de la Săliște, prin compoziția Plîngerea lui Isus, pe care o semnează împreună cu Nicolae zugav și prin care își atestă formația artistică și totodată procesul de transmitere a mesajului.

Solicitarea zugravilor din echipa brîncovenească de a trece peste munți este confirmată documentar prin actul ce amintește, un alt ostenitor de la Surpatele, pe Ștefan zugravul⁴². La

Fig. 5. — „Plîngerea lui Isus” din pictura absidei de la Săliște (Arad).



³⁸ Un sat cu acest nume se află în județul Gorj, comuna Peștișani.

³⁹ Pomelnicul zugravilor din proscomidie: «pomenește Doamne și zugravii Ion zugrav, Ioan zugrav sni ego, Ion ucenic, iulie 10, 1787 ».

⁴⁰ Ioachim Miloia, *Din activitatea artistică a ierodiaconului Vasile*, în *An. Banat.*, III, 1930, nr. 4.

⁴¹ Vasile V. Muntean, *Din istoria Lugojului*, lucr. în mss.

⁴² I. Cristache-Panait, *Un zugrav din Țara Românească în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în *SCIA*, tom. 16, nr. 2/1969, p. 325—327; M. Porumb, Ștefan zugravul autorul tîmplei comandate de Inochentie Micu Clain, în *Omagiu acad. prof. Șt. Pascu*, 1974, p. 486—489.



Fig. 6. — „Deisis”, Dumitru zugrav, 1729, icoană provenită de la Vidra de Jos (Alba).

Activitatea ultimului zugrav, Dumitru, este evocată prin icoana Deisis ⁴⁵, provenită, în colecția Episcopiei de Alba Iulia, din Munții Apuseni, de la Vidra, dar mai insistent, de friza apostolilor, cu Deisis, a catapetesmei preluată, în biserica de lemn de la Poiana Sibiului, de la lăcașul anterior, ca și de icoana Sf. Nicolae ce consemnează: «pomeni gospod Dumitru Dobrotă, 1743, az rucopiseș Dum(itru)»⁴⁶.

Ștefan rămâne în jurul centrului blăjan și după exilarea lui Clain, realitate desprinsă din lăcașul de la Daia⁴⁷ (Alba), pictat, conform inscripției, în 1747, cu cheltuiala protopopului Avram din Daia, susținător al programului de revendicări formulat de fruntașul român. La 22 septembrie, acel an, monumentul a găzduit, în strălucirea veșmîntului pictat, consfătuirea la care au răsunat din nou cererile poporului român pe temeuri istorice.

Absida edificiului, în care se afla o pisanie cu numele zugravilor, a fost refăcută după 1900, dar sintem recunoscători celor ce au furnizat-o pentru înscrierea sa în Sematismul jubiliar, păstrîndu-se astfel știrea despre activitatea, de la Daia, a zugravilor Ștefan și Constandin⁴⁸. Zugravul Ștefan, de la Ocnele Mari, a realizat, cu siguranță, decorul absidei, sacrificate prin amintita lucrare, dar regăsim aici, din opera sa, moleniile, icoana de hram a Sf. Troițe, în ipostaza îngerilor de la Stejarul din Mamvri, ca și grațioasa pictură de pe dulapul veșmîntar.

⁴⁵ În 1978, icoana era la monumentul de lemn din Pianu de Sus, iar în 1983, în colecția Episcopiei de Alba Iulia.

⁴⁶ În colecția Episcopiei de Alba Iulia.

⁴⁷ Semnală și datată, anul descifrat, cu greu, pare a fi 1729 (piesa este în stare proastă de conservare).

⁴⁸ N. Iorga a văzut la Petreștii de Sus, lângă Cheile Turzii, o icoană realizată în 1727 de Dumitru, cf. *Scrisori și inser.*

26 mai 1737, Ioan Inochentie Clain «vlădica Ardealului» încheia cu numitul zugrav de la Ocnele Mari un contract ce avea ca obiect executarea unei catapetesme și a patru sfeșnice. Dorința ctitorului ca lucrările să fie făcute «cu mare cuviință și frumoase, precum în Țara Românească, la Cozia sau la Hurez» este clar exprimată, relevînd, totodată, cunoașterea de către conducătorul politic al românilor transilvăneni a realizărilor la care se referă. Prevederea contractului că se va da zugravului spre ajutor un om «ca să și învețe» dezvăluie procesul formării de pictori locali pe șantierul deschise de artiștii de la sudul munților.

Faptul că Ștefan a exercitat în continuare misia de dascăl de zugravi este confirmat printr-un definitoriu document iconografic. De la lăcașul de lemn al Pianului de Sus (Alba), înlocuit în 1761, s-a preluat, alături de cărțile dăruite de voievodul Șerban Cantacuzino, o icoană cu tema Deisis, încadrată de apostoli, despre care, din actul de danie, aflăm că a fost realizată în vîleatul 7248 (1740), meseța septembrie «fiind zugravi dascălul Ștefan și Dumitru»⁴³. Prin analogie, atribuim aceleiași colaborări, icoana lui Isus O Pantocrator⁴⁴ din friza împărătească a lăcașului străvechi, mistuit de vreme, de la Ciumbrud (aceiași județ), amintind acum, pentru generoasa semnificație, existența aici în aceeași vreme a zugravului Iacov de la Rășinari, dovedită de icoana Sf. Nicolae (acum în colecția de la Alba Iulia).

ard. și maramureșene, Buc., 1906, p. 144.

⁴⁷ I. Cristache-Panait, *Valoarea istorică și artistică a monumentului de cult din Daia*, în *Indr. Past.*, VI, 1982, p. 130–136.

⁴⁸ Se comunica anul 1745 pentru pictura altarului și a tîmplei. Inscriptia existentă, deasupra ușii din naos, consemnează pictarea bisericii în 1747.

Pictura naosului, a cărei necesitate de restaurare și conservare nu este nevoie să o argumentăm, cuprinde teme iconografice de tradiție, pline de sens : sfinți militari ; împărații bizantini Constantin și Elena zugrăviți, ca și la Săraca, pe peretele de vest al naosului ; ciclul patimilor, cu izbînda Învierii. Pentru compoziția evangheliștilor zugravul a ales lunetele penetrațiilor, sugere-



Fig. 7. — Detaliu din pictura dulapului veșmîntar de la Daia (Alba).



Fig. 8. — Detaliu din pictura murală a raveli de la Daia.

rind parcă locul lor de pe pandantivii cupolei. Pe spațiul dintre intrările absidei, florile sînt așezate în căni, după modelul împămîntenit de zugravii de la Hurez. Autorul acestei picturi este Constantin, consemnat de inscripția amintită, dar și de aceea a icoanelor împărătești pe care le-a realizat⁴⁹. Artistul, cu mult talent, desăvîrșit în atelierul lui Pirvu Mutu, vădește înclinații portre-

⁴⁹ Semnează pe icoana Deisis, de pură factură brincovenească.

tistice în realizarea mucenicului Teodor Tiron, îndrăznind să afirmăm că s-a luat pe sine drept model.

Căutarea analogiilor, pe cât ne-a fost posibil, în pictura din 1757, din preajma Bucureștilor, de la Tunari, în starea ei de conservare, dar și în contextul activității a patru meșteri, ne-a oferit temeuri⁵⁰ să afirmăm că-l putem identifica pe zugravul de la Daia cu Constandin, cel de al doilea semnatar din pisania de la Tunari⁵¹, înscriindu-l, grație acestui fapt, între mesagerii în Transilvania ai realizărilor artistice de la sud de Carpați⁵².

Între prestigioșii exponenți ai școlii de la Hurez, atestați în Transilvania, se numără și Preda, autorul valoroasei timple din lăcașul voievodal de la Făgăraș, cu icoane împărătești datate 1699. Cu plata făgărășenilor, în 1708, fiul acestuia «Preda zugrav sin Preda zugrav ot Dolgopole», în fruntea unei echipe de meșteri, împodobește pereții interiori ai acestui prețios monument⁵³. Pe acest șantier brincovenesc, cât și pe cel de la Simbăta de Sus, s-a înfiripat școala locală de pictură făgărășeană, a cărei faimă s-a resimțit până în plin secol XIX.

Au dispărut odată cu lăcașurile făgărășene, pe care izvoarele istorice le atestă în număr impresionant⁵⁴, strădaniile artistice ale zugravilor lui Brincoveanu, sau ale acelor formați pe șantierele sale transilvane, altele risipindu-se prin modificările aduse unor edificii. Este ușor de imaginat spiritul decorului pictat ce a împodobit lăcașul din Calbor (Sfinții Arhangheli), nu numai ținând seama de văditele sale influențe de arhitectură muntenească, ci și de faptul că în 1728 ctitorul ei, Ionașcu Monea, așeza în fruntea arborelui său genealogic, pornit de la voievozii descălecători, stema Țării Românești⁵⁵.

Printre zugravii din Țara Făgărașului, formați la început de veac XVIII, se numără popa Ionașcu. Dintr-o însemnare, așternută în 1737 pe filele unui manuscris cuprinzând Viețile sfinților, se desprinde că zugravul era originar din satul Iași (com. Recea) și se pricepea și la legarea cărților⁵⁶. Pentru activitatea artistică, de pe valea Oltului, a lui popa Ionașcu, dascălul de zugrăvie de la școala mănăstirii Simbăta⁵⁷, decorația de la Avrig constituie o coordonată principală. Ea a fost înfăptuită, în 1762 cu zugravul Pană⁵⁸, sosit de la sudul munților, aducând cu el și modelul horei, realizat în parterul turnului, pe care, zece ani mai devreme, îl zugrăvisese la Baia de Fier⁵⁹. Pictura de la Avrig degajă atmosfera stilistică a unui monument de epocă muntenească, ajutată și de faptul că ea se desfășoară pe aceeași structură constructivă în elevația interiorului⁶⁰. Pe bolta pronaosului sînt reprezentate: Maica Domnului; cete îngerești; medalioane cu sfinți, în decor de viță de vie; evangheliști, pe suprafața pandantivilor. În naos: Pantocratorul; medalioane cu sfinți, în decor floral; ciclul hristologic. Pictura absidei, dominată de Fecioara cu Pruncul, se remarcă prin bogăția decorului, floral și geometric, dintre medalioane. Iconografia picturii exterioare este alcătuită din: Duminica tuturor sfinților; soborul îngerilor; Cei trei ierarhi; Duminica floriilor; Simbăta lui Lazăr.

În 1766—1767 popa Ionașcu, avînd în echipă pe zugravul Mihai, pictează «înăuntru și în afară», cu plata de la urmașii lui Constandin Brincoveanu, biserica mănăstirii de la Simbăta, decorație pierdută din răutatea vremurilor⁶¹.

⁵⁰ Ele privind nu numai chenarele decorative (cu val de panglică, sau de rozetă cu patru petale), nimburile decorative, cadrul arhitectonic, dar și conturul figurilor.

⁵¹ Zugravi Dima ierei, Constandin, Constandache și Toma, 1756, din pisania publicată în *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, vol. I, Edit. Acad., Buc., 1965.

⁵² Un decor, de aceeași factură, ne-a atras atenția la biserica de lemn din Vingard, pe pereții de vest ai navei.

⁵³ Șerban Semo, *Cîteva observații asupra unor monumente brincovenesti din sudul Transilvaniei*, în *Studii Muzeale*, V, Buc., 1971, p. 34; I. Cristache-Panait, *Cu privire la unele monumente din Țara Făgărașului în lumina relațiilor cu Țara Românească*, în *Bulet. Mon. Ist.*, 2/1977, p. 32; Vasile Drăguț, *Arta românească*, p. 459—460.

⁵⁴ I. Cristache-Panait, *lucr. cit.*, p. 30.

⁵⁵ P. Chihaia, *Inscripția genealogică a lui Ionaș Monea*

din Veneția de Jos, în *Bulet. Mon. Ist.*, 2/1970, p. 66.

⁵⁶ Bibl. Acad. R. S. R., F. Cluj, mss. rom. 409, fond Oradea. Însemnarea menționează că mss. a fost copiat de Amvrosie din Bucium pe hirtie dată de jupin Bălan ot Șinca «și l-au legat popa Ionaș zugravul».

⁵⁷ Șerban Semo, *lucr. cit.*, p. 31.

⁵⁸ Strinsa colaborare reiese clar din însemnarea: «... i pisah Pană zugrav i popa Ionașcu, 1762» de pe icoana Mariei cu pruncul, însemnarea referindu-se și la icoana cu Isus Hristos.

⁵⁹ Teodora Voinescu, *Elemente locale în pictura religioasă din regiunea Craiovei*, în *SCIA*, 1—2/1954, p. 64.

⁶⁰ Observația se extinde și asupra picturii zugravilor din Săsăuși, desfășurată, în genere, la monumente de arhitectură în stil muntenească.

⁶¹ I. Cristache-Panait, *lucr. cit.*, p. 32.

În deceniul al patrulea al secolului nostru o icoană, cu reprezentarea Nașterii Maicii Domnului⁶², amintea nu numai lăcașul de la Arpașul de Sus, înlocuit la sfârșitul veacului al XVIII-lea, ci și activitatea aici a zugravului popa Ionașcu.

Pe zugravul făgărășean Gheorghe Șandru, dintr-o familie de negustori din Luța, aflată la sfârșitul secolului al XVII-lea în relații cu mama voievodului brîncovean⁶³, însemnările istorice și mărturiile artistice îl atestă în 1738 alături de Grigorie Ranite în acțiunea de împodobire a paraclisului vechi din Șchei, a țimpei⁶⁴, iar în 1741, la Rîmeți, într-o echipă cu același faimos zugrav oltean.

În anul 1743, Gheorghe Șandru înnoiește, după slova pisaniei, pictura străvechii ctitorii cneziale de la Streisîngiorgiu⁶⁵, iar în anul următor, pe aceea din biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna⁶⁶. Din strădaniile artistice din zona de baștină a zugravului, considerăm că fac parte icoanele împărătești din 1741, ca și pictura dverelor împărătești și diaconești de la monumentul Sf. Treime din Ungra.

Din școala de pictură a lui popa Ionașcu a făcut parte Teodor zugravul, reprezentînd-o cu cinste. Ansambluri și fragmente de pictură ce i se datorează se află la Ohaba⁶⁷ (circa 1773), la Perșani⁶⁸ (1789), la Mărgineni⁶⁹ (1791), Șercăița⁷⁰ (1811).

Teodor a transmis meșteșugul artistic fiului său, Sava, fapt consemnat și pe valorosul fruntariu de la Avrig: «zugrăvit-u-s-au această sfință catapeteasmă cu ajutorul lui Dumnezeu, făcîndu-se și săpătura lemnului, de noi Teodor zugrav i snî ego Sava, leatul 1807 februarie 10 zile». Pictura lui Sava, impresionantă prin colorit și expresivitatea personajelor, se poate admira la biserica Sf. Nicolae din Calbor (1813), la Simbăta de Jos (pictura pridvorului, 1814) și la Mindra, realizată în 1821. Din programul iconografic, tradițional, urmat la Mindra, semnalăm reprezentările din absidă: Izgonirea zarafilor din templu; Adormirea Maicii Domnului; Pilda semănătorului.

Zugrav, cu deosebit har artistic și respect față de iconografia postbrîncovenească, s-a dovedit și Pantelimon de la Făgăraș. Decorația de la Tălmăcel (Sibiu), din 1786, realizată în colaborare cu Oprea din Poplaca, constituie prima atestare, sigură, a activității sale⁷¹. În parterul turnului⁷², alături de scene din Apocalips, zugravul pictează Judecata de apoi, compoziție ce concurează realizările, cu această temă, de la sud de Carpați. În 1806, semnează pictura bisericii de la Simbăta de Jos, în 1809 pe aceea de la Viștea de Jos, iar trei ani mai târziu, pe aceea din absida de la Voievodenii Mari⁷³. Analiza decorului pictat al absidei de la Olteț, singura parte rămasă din vechiul lăcaș, ne determină să afirmăm că a fost executată de zugravul Pantelimon, în perioada de început a activității sale, programul iconografic incluzînd și liturghia apostolilor, ca și Sfînta Treime, de tipul ospățului din Mamvri⁷⁴.

Dinastia de zugravi din Săsăuși, insistent regăsită în prima jumătate a secolului trecut, în Țara Oltului, se alătură prin creațiile sale dovezilor de trăinicie ale picturii postbrîncovenești⁷⁵.

Aceeași vigoare în păstrarea și transmiterea din generație în generație a tradițiilor acestei arte au manifestat-o și zugrăvii din Rășinari.

⁶² Reprodusă de V. Literat, *Biserici din Țara Oltului și de pe Ardeal, zugrăvite de o familie de pictori*, în Anuar. Com. Mon. Ist. Trans., Cluj, 1938, p. 9.

⁶³ Jupinesei Neașsa «muma jupinului Șandru ot Luța» îi dăruiește Stanca Brîncoveanu un exemplar din Pravoslavnică mărturisire (exemplar aflat la Bibl. Acad. R. S. R., F. Cluj, C. R. V. 30).

⁶⁴ M. Porumb, *Zugravi și centre*, p. 105.

⁶⁵ Inscricțiunile îl amintesc pe zugrav, în 1743.

⁶⁶ I. Cristache-Panait, E. Griceanu, *Contribuții la datarea etapelor de construcție ale bisericii ortodoxe Adormirea Maicii Domnului din Zlatna*, în *Mon. Ist., Studii și lucrări de restaurare*, Edit. tehnică, 1967, p. 168.

⁶⁷ Menționăm prezența, în absidă, a temelor: Sf. Constantin; Sf. Nicolae; Adormirea Maicii Domnului.

⁶⁸ Sub vîrniială.

⁶⁹ Din pictura naosului, cu bogat decor floral, semnalăm prezența Mariei cu arhanghelii.

⁷⁰ I. Cristache-Panait, *lucr. cit.*, p. 31. Semnalăm, din corul pridvorului, scenele, din Vechiul Testament: «cînd au făcut Noe corabie»; «cînd au intrat Noe în corabie». Fragmente de pictură se regăsesc și la exterior, pe latura de sud.

⁷¹ Semnează, singur, pe catapeteasma de zid «zugrav Pantelimon 1786».

⁷² Pictură se află și la exterior.

⁷³ Tot el a realizat, în 1820, pictura exterioară.

⁷⁴ Zugravul Pantelimon a lucrat, în 1827, la Curtea de Argeș, iar în 1837 a semnat icoana Sf. Gheorghe din biserica de la Copăceni-Argeș (cf. V. Brătulescu, *Biserici din județul Argeș*, în *Bulet. Com. Mon. Ist.*, 1933, p. 39).

⁷⁵ V. Literat, *Biserici din Țara Oltului și de pe Ardeal, zugrăvite de o familie de pictori*; pr. Ioan Fulca, *Biserici monumente istorice pictate de familia Grecu*, în *Pagini de istorie*, Sibiu, 1981, p. 211–226.



Fig. 9. — Detaliu din pictura ușilor împărătești, 1769, de la Singătin (Sibiu).

ușile împărătești cu Blagoveștenia, de aceeași factură⁸³, situația reeditind, cu nostalgie, unul dintre procesele ce au mistuit o mare parte din creația artistică a poporului.

În perioada de sfârșit a activității lui popa Ivan, se înscriu : două icoane împărătești de la Apoldul de Jos⁸⁴ (Sibiu), Deisis și Maria Platytera, străjuită de arhangheli, semnate și datate «popa Ivan zugravul Rășinari 1768 », când a realizat, desigur, și pictura aflată acum pe balustrada corului; icoanele împărătești de la Cornățel (Deisis, Isus împărat)⁸⁵; icoanele mari împărătești din pronaosul bisericii de lemn de la Poiana Sibiului; ușile împărătești de la Singătin, cu consemnarea «1769, popa Ivan zugr (avul), Rășinari ». Considerăm că tot el a realizat, aici în lăcașul de lemn, într-o vreme din urmă și frumoasa pictură a pereților, așa cum permit judecata numai medalioanele de pe bolta naosului, în rest fiind aproape avariata.

Dintre zugravii rășinarieni formați la sud de Carpați, am ales pe Stan zugravul fiul popii Radu, pentru a-i urmări traiectoria artistică prin mărturiile lăsate. Cea mai veche atestare a zugravului o furnizează două manuscrise ale caligrafului din Țara Românească, pelerin în Transilvania, logofătul Ion Erneanul⁸⁶, din 1749 și 1750, împodobite cu desene colorate de numitul zugrav⁸⁷.

Primii reprezentanți ai acestui centru se vor fi format pe șantierele brîncovenesti de peste munți, dar ei s-au aflat, fără îndoială, și pe acela din 1708 de la Cozia, unde era elisiarh consăteanul lor Mihail din neamul Albeștilor⁷⁶.

Nu ni se pare întimplător faptul că activitatea zugravului popa Ivan de la Rășinari a avut în atenție, pentru perioada de început, îndeosebi înfrumusețarea unor ctitorii ale voievozilor munteni. În 1723, lucrează la Poiana Mărului⁷⁷, în 1724 realizează timpla de la Ocna Sibiului⁷⁸, unde, un an mai devreme, executase și pictura murală. Îi aparține, în acest caz, tabloul votiv cu reprezentarea chipului lui Constantin Brîncoveanu, care îi era cunoscut, dar și cu cel al lui Mihai Viteazul, pentru care aflase model în Șcheii Brașovului sau chiar în ctitoria Buzestilor de la Căluu. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea se realiza friza superioară cu pictură, de la exterior⁷⁹, dar considerăm că icoana Maicii Domnului cu pruncul a rămas nealterată din decorația originală.

La 5 mai 1724, popa Ivan semnează, alături de Nistor, decorul pictat, atunci săvârșit, pe pereții vechii ctitorii voievodale, din secolul al XVI-lea, de la Geoagiu de Sus⁸⁰. Lui Ivan zugravul sau lui Nistor îi atribuim și cele trei icoane de la Tău⁸¹ (Alba), rămase dintr-o veche friză împărătească⁸², și care, în pofida stării lor proaste de conservare, lasă să se deslușească stilul în care au fost create. Într-o paragină de biserică, izolată pe un deal din afara satului Broșteni (Sibiu), fusese uitată, fapt greu de înțeles, o icoană împărătească a lui Isus Hristos, pe care, conform însemnării, o plătise Stroia Gădilă și femeia lui, în 1724, ca și

⁷⁶ I. Cristache-Panait, *Importante însemnări de pe cărți vechi bisericești tipărite la Vilcea și în alte părți*, în *Mitr. Ott.*, XXX, 1—3/1978, p. 54.

⁷⁷ M. Porumb, *op. cit.*, p. 104, 119.

⁷⁸ *Ibidem*; Vasile Drăguț, *Un portret necunoscut al lui Mihai Viteazul. Însemnări privind biserica din Ocna Sibiului*, în *Bulet. Mon. Ist.*, 4/1972, p. 61—62.

⁷⁹ Cele 34 de icoane, cu consemnarea platnicilor.

⁸⁰ Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic*, p. 151.

⁸¹ Maria cu pruncul; Deisis; Sf. Nicolae.

⁸² Realizate, pe un singur blat, avînd marginile marcate din grosimea lemnului.

⁸³ Nu am reușit să aflăm dacă aceste piese valoroase au fost puse sub adăpost.

⁸⁴ În colecția Mitropoliei Sibiului.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, Edit. Acad., 1968, p. 64.

⁸⁷ *Bibl. Centr. Univ.*, Cluj, Mss. 4 348 și 4 335.

În 1752, a participat la pictarea lăcașului de lemn, astăzi dispărut, de la Sinpetru de Cîmpie⁸⁸ (Mureș). Anul următor se afla în Vilcea, împodobind, cu alți confrăți, biserica din Șerbănești⁸⁹, iar în 1761, pe cunoscutul șantier de la Curtea de Argeș⁹⁰. La Trestia (Hunedoara), se păstrează două icoane sem-nate în 1765, la care adaugă mențiunea «ot Oră-știe»⁹¹, așezare în care se stabilise, probabil prin căsătorie, destăinuindu-se astfel mediul de formare al zugravului hunedorean «Ioan ot Poiană»⁹². Stan a pictat la Trestia și pereții lăcașului, lui părint să-i aparțină, din pridvor, scena Judecării de apoi, ca și chipurile lui Zosima și al Mariei Egipteanca. În 1767, zugravul Stan lucra în Șcheii Brașovului⁹³, același an fiind consemnat pe icoanele făcute pentru mănăstirea din plășorul Cioarei⁹⁴. În lăcașul de lemn din Mintia (Hunedoara), o frumoasă icoană a lui Hristos poartă autograful său, din 1768. Tot el a executat, fără du-biu, și medalionul apostolilor pe ușa de intrare în tindă. În 1770, pictează icoanele împărătești ale bisericii din Bîrsău, semnate «Stan zugravu sin popii Radu». În același an el execută și dverele împărătești, deose-bite prin structura în lemn de factură brîncovenească. Presupunem că atunci terminase și decorația pictată a pereților, aflată acum sub văruială. Îi aparțin icoanele împărătești din satul vecin, Hărău. În 1771 a pictat la Fintinele (Sibiu), din vremea aceea păstrîndu-se pe absidă, la exterior, icoana Sf. Nico-lae. La Sibiel, zugravul a realizat în 1774—1775 un amplu decor pictat, valorificat prin scoaterea de sub tencuială, în 1965. Conștient de menirea sa, artistul își semnează și datează această operă, în mai



Fig. 10. — Ușile împărătești provenite de la monumen-tul din Bîrsău (Hunedoara), semnate de Stan zugravu.

multe locuri (pe intradosul arcului de la absidă «Stan zugravu 1774», în pronaos, cu data de 1775). În același an împodobește firidele și ocnitele, semnînd, pe icoana Sf. Nicolae, de pe latura de sud.

În anul 1781, Stan înfrumuseța lăcașul din Mesentea (Alba), pomelnicul consemnînd «Stan zugravu sin popii Radu, Anca, Iacob, Anuța...», în atenția sa intrînd și fațadele exteri-oare, după cum o dovedesc urmele de pe latura de est a absidei⁹⁵. Inscripțiile monumentului de lemn din Turdaș⁹⁶ (Hunedoara) menționează că Stan a lucrat aici în 1782—1783. Cu unul dintre ucenicii săi, Ioan zugravu, pictează, în 1790, la Cristian (Sibiu), iar ultima consemnare a vieții sale artistice este din anul 1794⁹⁷.

Întorcînd vremea la un moment din activitatea lui Stan zugravul, o facem cu gîndul de a-l înscrie în biografia sa, dar totodată pentru a reliefa știrea referitoare la un alt mîntuitor al-

⁸⁸ Șematism, Blaj, 1900, p. 476.

⁸⁹ R. Crețeanu, *Zugravi din județul Vilcea*, în *Mon. Ist. și de Artă*, 2/1980, p. 92; Mircea Popa, *Un mare artist român din veacul al XVIII-lea*, în *Tribuna*, Cluj, 1/1969, cf. *M.O.*, 3—4/1969, p. 308—309.

⁹⁰ M. Porumb, *op. cit.*, p. 121.

⁹¹ Maria cu pruncul, semnată «Stan zugravu sin popii Radu...», iar pe verso «Stan zugravu ot Orăștie 1765»; Isus Hristos cu însemnarea «Stan zugravu ot Orăștie».

⁹² A pictat, în 1809, catapeteasma bisericii din Cugir (cf. *Dieceza Lugojului, Șematism istoric*, Lugoj, 1903, p. 386);

în 1828, cu cheltuiala satului, a pictat, cf. inscripției, bise-rica de lemn din Căzănești.

⁹³ M. Porumb, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁴ Gelu Hărdălău, *Zugravi din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea în județul Alba*, în *Apulum*, Alba Iulia, XIX, 1981, p. 412 (cuprinzînd și alte semnalări ale zugravului).

⁹⁵ Eug. Greceanu, I. Cristache-Panait, *Bisericii românești din raionul Alba Iulia*, în *Mitr. Ard.*, XI, nr. 4—6/1966, p. 328—329.

⁹⁶ N. Iorga, *Scrisori și inser. ard. și maram.*, II, p. 194; *Istoria artelor plastice în România*, II, p. 198.

⁹⁷ M. Porumb, *op. cit.*, p. 121.

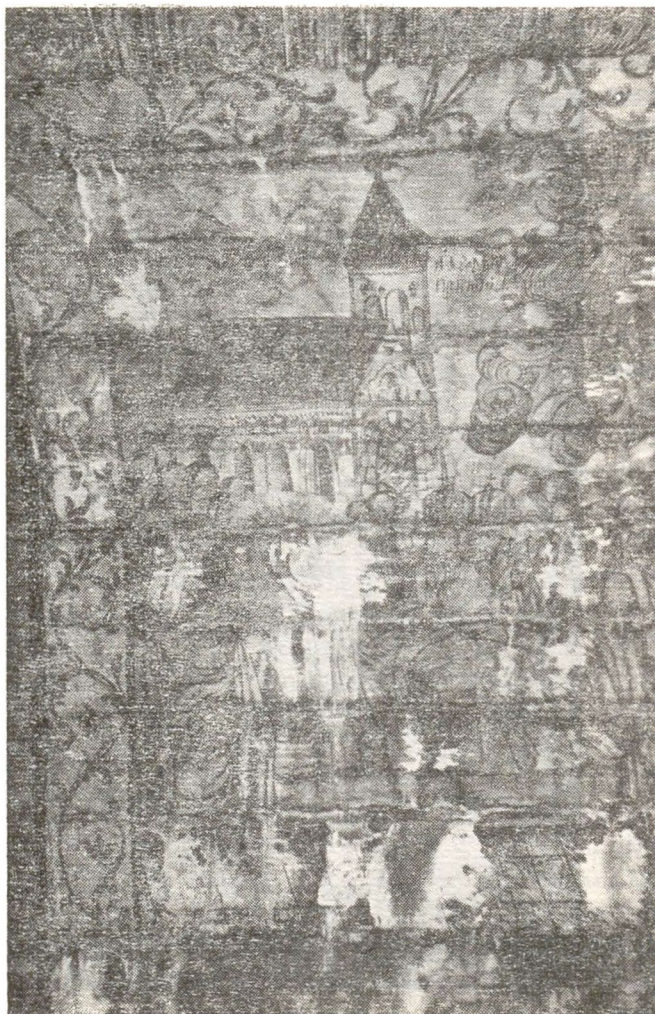


Fig. 11. — „Adormirea Maicii Domnului”, pictură de pe bolta bisericii de lemn din Vechea (Cluj).

Unui artist, puternic ancorat de tradiția artei brincovenești, poate lui Pătru din echipa de la Rîmeți, îi atribuim prețioasa pictură de pe bolta monumentului de lemn de la Vechea (Cluj), realizată în anul 1748. Originea zugravului este mărturisită, indirect, și prin redarea, în ampla desfășurare a Adormirii Precistii, tipului de biserică muntenească, de plan treflat, cu cornișa în zimți și fațadele decorate¹⁰⁰.

Pentru marcarea rolului zugravilor în viața societății românești din Transilvania ni se pare demnă de relevat mulțimea așezărilor ce-și capătă renume prin munca și talentul acestora. Alegîndu-ne exemplele din mărginimea Sibiului, ne mărturisim intenția de a accentua însemnătatea centrului rășinărean în înflorirea artistică a epocii care ne preocupă. Poplaca¹⁰¹, Topîrcea, Săliște¹⁰², Boița¹⁰³, Ludoș¹⁰⁴ sînt denumiri ce nu pot lipsi dintr-o lucrare de sinteză asupra artei românești.

O mențiune separată, pentru acești creatori de frumos, se cuvine a face zugravului Petru de la Topîrcea. Materialele artistice aflate pînă acum din activitatea sa au, dincolo de valoarea lor

penelului. Monumentul de lemn de la Acmariu (Alba) a fost înzestrat cu o catapeteasmă (alcătuită din reprezentările: Dreapta judecată⁹⁸; Apostolii; Proorocii; Jertfa lui Avram; Cei trei ierarhi; dverele, cu Buna Vestire), operă ce dezvăluie realizarea ei de către zugravi de bună tradiție. În identificarea iscușiilor artiști a venit în sprijin epitaful pictat de: «Stan zugrav i Filip, sin popii Radu (din Rășinari), Toma, 1771». Dacă pentru Stan, documentul de la Acmariu, adaugă o nouă consemnare în activitatea sa, pentru Filip ea reprezintă prima știre după aceea a prezenței pe șantierul din 1761, de la Curtea de Argeș⁹⁹, cînd apare ca ucenic, nereieșind din pisanie faptul că era frate al colaboratorilor săi. Întîlnirea cu Toma este și ea prețioasă pentru istoria artei noastre. Atestat, în 1741, pe șantierul de la Rîmeți, pârtaș, în 1756, la împodobirea bisericii Sf. Nicolae din Tunari, Toma se afirmă prin activitatea de la Acmariu, consecvent susținător al vieții artistice al românilor transilvăneni, limitele prezenței sale peste plai înscriind un răstimp de trei decenii.

Analogii stilistice apropie, de valoroasa catapeteasmă de la Acmariu, fragmentele de frescă originară rămasă în absida bisericii de lemn de la Pianu de Sus, respectiv: Sf. Troiță; Cetele îngerești; Preamărirea Mariei; Sfinți ierarhi, pictură realizată în 1761 «cu toată cheltuiala satului», fragmentele putînd fi astfel mărturii ale activității, aici, a zugravilor mai sus-amintiți.

de la Boița, 1806; icoane la Tălmăcel, 1807 și la Sadu).

¹⁰² S-a remarcat Vasile din Săliște: pictează la biserica Înălțarea Domnului din Săliște; la Fintinele; Jina; Săcădate, Tilișca ș. a.

¹⁰³ Este cunoscut Ioan Boițcan, care pictează la Sadu, Sebeșul de Jos, Vale.

¹⁰⁴ Nicolae zugravu din Ludoș (la Topîrcea, 1806; la biserica Sf. Ioan Botezătorul din Ocna Sibiului, 1810–1815).

⁹⁸ Reprezentarea Deisis, de pură tradiție brincovenească.

⁹⁹ M. Porumb, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁰ I. Cristache-Panait, *Semnificația istorică și valoarea artistică a bisericii de lemn din Vechea*, în *Mon. Ist. și de Artă*, 2/1976, p. 52–57.

¹⁰¹ Oprea din Poplaca (întîlnit în pictura de la Tălmăcel, Fintinele); Ioan din Poplaca (în pictura bisericii și a zidului de incintă din Poplaca; la Fintinele, 1794–1795; poarta

artistică, importanță istorică vădind dispariția, odată cu lăcașul, a unor ansambluri de pictură murală și a unui prețios inventar de icoane, sfeșnice ș.a., căci cîte dintre acestea au avut soarta celor pe care le vom enunța, să fie trecute în noua construcție de cult, sau în casa parohială? De la biserica de lemn din Daia (Alba), dispărută în 1926, a fost păstrată friza împărătească realizată, în 1786, de zugravul Petru de la Topircea. La Cenade (Alba), din lăcașul de lemn au fost preluate două prețioase sfeșnice, sculptate și pictate, ca și dverele împărătești (1798, 1813), datorate aceluiași zugrav¹⁰⁵.

Încercăm, în cele ce urmează, să stăruim în cadrul unor anume zone istorice, în aflarea factorilor dezvoltării artistice, a semnificației lor, a importanței majore a adunării, pe cît posibil, a martorilor fără de care înțelegerea fenomenului artistic, în complexitatea sa istorică, nu este cu putință.

Dezvoltarea impetuoasă a picturii în satele județului Mureș, în perioada supusă atenției, a fost cu ușurință remarcată, deși din tezaurul creat pierderile au fost însemnate. Menționăm că în urma unor confruntări făcute între semnalarea bibliografică a unui lot de lăcașuri de lemn existente la 1900 și parțial la 1932, cu situația actuală de teren, a rezultat dispariția, în acest răstimp, a 94 obiective de acest gen¹⁰⁶.

Zugravi de la sudul Carpaților, din Mărginimea Sibiului, din Țara Oltului, sînt întîlniți în așezările mureșene, alături de care își fac de timpuriu semnalată prezența și meșteri locali, slujitori ai aceluiași ideal artistic.

În lumina mărturiilor cunoscute pînă acum, din secolul al XVIII-lea, se păstrează de la zugravul Ioan opere artistice cu datarea cea mai apropiată de pragul secolului al XVIII-lea. El semnează, în 1715, icoana Deisis, din lăcașul de lemn de la Cecălaca («ano bojiu 1715 mnogo greșni Ioan zugrav»), tot atunci realizînd ușile împărătești, cu Buna vestire, pe tradițional fundal arhitectonic și evangheliști. Apreciem că i se datorează și pictura timpanului de vest al naosului cu tema Răstignirii¹⁰⁷. Mina zugravului Ioan se recunoaște în icoana de la Nadăș, cu Isus mare arhieru, pe jîlțul străjuit de arhanghelii Mihail și Gavril. Datată 1719, piesa transmite și o importantă știre privind istoria așezămîntului căruia îi aparținuse: «cînd s-au stricat mănăstirea», fiind vorba de așezămîntul monastic de la Chiherul de Sus, al cărui lăcaș a fost strămutat în 1852 la Nadăș. Pe același artist îl regăsim la Pănet unde, după cum consemnează pomelnicul zugravilor, așternut lîngă frumoasa realizare a temei «Plîngerea lui Isus» (cu mironosițele, Iosif și Nicodim), a lucrat cu Gheorghe («pomeni gospod Gheorghe, Ioan»). În afara temei ierarhilor, iconografia absidei cuprinde, pe latura de est, imaginea lui Isus Hristos pe tron, asistat de arhangheli, imagine pe care la Gurasada și Leșnic o va relua, mult mai tîrziu, Nicolae din Pitești¹⁰⁸. Zugravului Ioan, sau poate aceleiași colaborări, îi aparține pictura, din păcate foarte deteriorată,



Fig. 12. — Sf. Nicolae, zugravu Petru de la Topircea.

nate în șematismele de Blaj.

¹⁰⁷ Tot el a pictat și icoana Deisis, datată 1728, care a suferit însă intervenții ulterioare.

¹⁰⁸ Vasile Drăguț, *Picturile bisericilor din Gurasada*, p. 63—64.

¹⁰⁵ Din activitatea sa de la Miercurea Sibiului păstrîndu-se icoana Nașterea Precistei, cf. Gelu Hărdălaș, *Colecția de icoane a Muzeului din Sebeș*, în *Indr. Past.*, VI, 1982, p. 129.

¹⁰⁶ Situația este departe de a fi completă ținînd seama de faptul că ea a privit fostele biserici greco-catolice, mențio-



Fig. 13. — Deisis, 1719, icoană de la Nadășa (Mureș).

absidă, unde este redat chipul iconografic al Mariei Oranta (asistată de arhanghelii Mihail și Gavril).

Pentru lăcașul din Chețani, Grigorie zugravul a pictat, în 1752, catapeteasma, din care s-au conservat numai icoanele împărătești și dverele, cu bogat decor floral în grundul auriu, iar prezența aici a lui Iacov zugrav de la Rășinari este dovedită de icoana Isus Hristos învățător.

Activitatea din zona Mureșului a logofătului Matei Voileanu a fost consemnată istoric, prin culegerea la timp a inscripției, din 1753, de la Pogăceaua, cit și a celei, din 1752, de la Sinpetru de cîmpie, unde, la înfrumusețarea lăcașului de lemn, a avut tovarăși pe Stan de la Rășinari și Irimia de la Săvăstreni¹¹³. O icoană a Sf. Nicolae (cu Isus și Maria), provenită de la Pogăceaua¹¹⁴, cu elemente de grafie ce atestă mina copistului¹¹⁵, se poate considera ca mărturie concretă a ostene- lilor lui Matei Voileanu.

Pentru popa Marcu zugravu, artist nesemnalat pînă acum, dorim să conjugăm, în așa fel dovezile de care dispunem, încît să-i conturăm pe cît posibil personalitatea. Dintre icoanele pe care le semnează și datează sînt cele de la biserica de lemn din Sintandrei (Miercurea Nirajului).

¹⁰⁹ În 1978 icoanele se aflau la Troița, în biserica de zid, iar în 1982 în colecția Catedralei din Tirgu Mureș.

¹¹⁰ At. Popa, *Biserici vechi de lemn din Ardeal*, în *Anuar. Com. Mon. Ist. Trans.*, 1930—1931, Cluj, 1932, p. 261—263. 276—277.

¹¹¹ C. Pelranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor. Bisericele de lemn*, Sibiu, 1931, p. 27—29; I. Godea, *Bisericele de lemn din Bihor*, în *Mon. Ist. Bisericești din Episcopia Oradiei*, Oradea, 1978, cf. Indicelui de zugravi; Vasile Drăguț, *Artă românească*, p. 467; adăugăm prezența zugra-

a două icoane de la biserica de lemn din Troița¹⁰ (Nașterea Maicii Domnului; Maica Domnului pe tron cu arhanghelii, avînd în planul doi o suită de arcade), icoane care, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, au fost pictate și pe cealaltă față a blatului.

În 1730, este atestat la biserica de lemn din Iernut zugravul rășinărean Nistor, iar cinci ani mai tîrziu popa Ionașcu de la Făgăraș. Icoanele împărătești erau documente ale colaborării, din 1740, dintre zugravul Iacov din Rășinari și David de la Curtea de Argeș¹¹⁰. În anii următori, zugravul argeșean lucra în preajma Cheilor Turzii, dovadă fiind icoanele împărătești, din 1744, ale bisericii de lemn din Moldovenesti «plătite de sat», și care presupun existența și a unei picturi murale sub tencuială. În 1751, zugravul trecuse deja în Bihor, unde se stabilește, probele activității sale făcînd dovada nu numai a talentului, ci și a hărniciei sale¹¹¹.

Zugravii Nistor și popa Ionașcu au realizat în 1730, pentru lăcașul de lemn din Lunca, icoane astăzi dispărute ca și edificiul căruia au aparținut¹¹². În satul vecin, Băița, se păstrează, în bune condițiuni, un patrimoniu ales de artă brîncovenească, datat 1732, alcătuit din friza împărătească a Dreptei judecăți (cu intercesorii așezați în picioare, lingă tronul lui Isus în tema Deisis, cit și din fragmentele de pictură, din

vului la Hinchiriș, Cîmpani de Pomez, Rotăreni.

¹¹² At. Popa, *Biserici de lemn din Ardeal*, în *Anuar. Com. Mon. Ist.* 1932—1938, Cluj, 1938, p. 64; atribuirea am făcut-o pe baza imaginii fotografice.

¹¹³ *Șematism*, Blaj, 1900, p. 472, 476; Șt. Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 80.

¹¹⁴ În colecția Catedralei din Tirgu Mureș.

¹¹⁵ Ramă cu decor floral; aureole cu decorație de perle; fond auriu.

Pe icoana arhanghelului Mihail însemnarea de danie¹¹⁶ este făcută în 1751, dar numele zugravului îl descifrăm pe icoana Deisis : «popa Marcu zugravul 1752 ». În aceeași vreme, popa Marcu picta pentru biserica de lemn din Valea (Iobăgeni), frizele catapetesmei, din care mai există cea a icoanelor împărătești¹¹⁷, o parte din friza apostolilor și molenile cu însemnarea, deosebit de prețioasă, privind refacerea, în 1754, a acestei biserici de lemn. În 1765, artistul a lucrat ușile împărătești de la Nadășa, putându-i-se atribui și friza apostolilor, cu Deisis, din 1775.

Fig. 14. Ușile împărătești de la Nadășa (Mureș), 1765, popa Marcu zugravu.



După o însemnare din 1772, așternută pe filele unui Antologhion (Rîmnic, 1705), al bisericii de lemn din Valea, scriitorul zapisului mărturisește : «scris-am eu popa Marcu zugravul ot Andrașfalău », consemnare ce ne prilejuiește aflarea satului în care locuia artistul, Sîntandrei (jud. Mureș).

Lăcașul de lemn din Poenița (comuna Livezeni) este evocat de icoanele împărătești¹¹⁸, ele oferind, totodată, reîntîlnirea, cea mai tîrzie, din 1787, cu zugravul pe care-l urmărim prin semnele trăirii sale. Pe icoana Mariei cu pruncul, zugravul notează scumpătatea bucatelor, minieronica sa sporind în importanță, prin menționarea actului de creație : «... și o am zugrăvit eu mnogo greașni popa Marcu Vlașcoviei », cel de al doilea nume lăsînd să se întrevadă care erau plaiurile de pe care plecase, spre mijlocul veacului, popa Marcu zugravul.

Din lucrările pe care i le atribuim, prin analogie cu cele semnate¹¹⁹, menționăm : două icoane de la Țiptelnic; ușile împărătești de la Cerghizel; două icoane împărătești de la Mura Mică, ușile împărătești, icoanele Deisis și Înălțarea Domnului (datată 1778), de la Jabenita.

Atmosferei spirituale, pe care am dorit să o reconstituim, i se datorează numărul important de zugravi, ea și cantitatea apreciabilă a produsului lor artistic. Il vom aminti pe Comaniu zugrav, ce semnează la Pănet, în 1740, ușile împărătești și friza prăznicarelor, în 1742, dar vom insista asupra activității lui Toader zugrav, vădit format în ambianța creată de zugravii amintiți, de pe șantierele mureșene, tributar, îndeosebi, lui Iacov de la Rășinari și lui David de la Curtea de Argeș și surprinzător prin frecvența operei sale. Nu vom înșirui dovezile activității sale deja cunoscute¹²⁰, ci numai pe acelea care rezultă din investigațiile noastre. Lista acestor mărturii cuprinde, în principal, așezările în care ele se află sau din care provin și anume : Ră-

¹¹⁶ «Această sfîntă icoană o au cumpărat Coman care ține pe Ileana Răciu să-i fie pomană lui și părinților lui și a tot neamul și o au dat la biserică ... în zilele înălțatei împărătesei Maria Tereza la leat 1751, fiind protopop Irimie ot Nirașteu Moroș ».

¹¹⁷ Friza icoanelor împărătești este completă, dar, din păcate, asupra lor s-a intervenit.

¹¹⁸ În colecția catedralei din Tîrgu Mureș; icoana Sf.

Nicolae, 1773; Maria cu pruncul, 1787; Deisis.

¹¹⁹ Nu este exclus ca să fi fost realizate de popa Marcu și icoanele împărătești, datate 1745, de la Sînmărtinul de Cîmpie.

¹²⁰ M. Porumb, *op. cit.*, p. 122 (îi atribuie însă și două lucrări, Lunca și Frunzeni, care sînt de fapt ale altui zugrav, Toader Popovici).

dești, jud. Alba (icoane împărătești, 1743, și prăznicare, pictura de pe ușile dulapului veșmîntar); Șoimuș, în biserica de lemn, strămutată de la Rădești (ușile împărătești, 1743)¹²¹; Meșereac, com. Rădești (trei icoane împărătești rămase de la lăcașul de lemn)¹²²; Băgău (icoane, circa 1743 — 1744, Sf. Teodor Tiron, arhanghelul Mihail, Sf. Nicolae și ușile împărătești — grav deteriorate); Bărdești (1744)¹²³; Bernadea; Roteni¹²⁴, Chinciuiși¹²⁵; Cecălaca; Crăiești¹²⁶; Păingeni (1750)¹²⁷; Murguești (1755)¹²⁸; Crăciunești (icoane și dvere, 1749 — 1757); Ielandul Mare (icoane, 1745, 1753 și ușile împărătești); Ielânzel (icoane a căror aspect original a fost maltra-



Fig. 15. -- Detaliu din ușile de la Pănel (Mureș), 1740, Comanin zugrav.



Fig. 16. -- Detaliu din pictura ușilor împărătești de la Șoimuș (Alba), 1743, Toader zugrav.

tat cu intenția înnoirii); Deag (icoană 1761) — toate aceste sate aflându-se în județul Mureș. Menționăm în încheierea acestei bogate biografii și icoana semnată de același Toader zugrav în 1745, aflată în colecția Mitropoliei Craiovei, fără a i se cunoaște proveniența¹²⁹.

Cîteva observații privind opera lui Toader zugrav ne îngăduim : De la Hopirta au provenit, în colecția Episcopiei de Alba Iulia, două icoane din jurul anului 1745 : Isus Pantocrator, pe care o atribuim, cu încredere, lui Iacov zugrav de la Rășinari și Maria cu pruncul — miluitoare, cu aceeași remarcă, lui Toader zugrav ; la Cuci, registrul icoanelor împărătești este realizat, în 1753 și 1754, de Iacov zugravul de la Rășinari (Isus Hristos, Sf. Nicolae) și de Toader zugrav (Maria cu pruncul — Eleusa, arhanghelul Mihail), fapte edificatoare pentru continuarea colaborării între zugravi. O parte dintre lucrările lui Toader zugrav capătă o sporită valoare istorică în măsura în

¹²¹ La Cuștelnic sînt două icoane din 1742, semnate Toader, dar nu avem convingerea că aparțin zugravului în discuție.

¹²² În colecția Episcopiei de Alba Iulia.

¹²³ În colecția Catedralei din Tirgu Mureș.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ La biserica de lemn, alături de o icoană a lui Iacov zugrav, din 1761.

¹²⁶ În colecția Catedralei din Tirgu Mureș.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ T. Voinescu, *Comori de artă bisericească în colecția arhiepiscopiei Craiovei de la mănăstirea Jitianu*, Craiova, 1980, fig. 5, p. 50 ; îi atribuim lui Toader zugrav și icoana arhanghelului Mihail, 1744, ilustrată în vol. Ioan Stratan, Vasile Muntean, *Monumente istorice bisericești din Lugoj*, Timișoara, 1981, p. 194.

care ele atestă nu numai lăcașuri dispărute, dar și așezări ce și-au pierdut originea etnică românească.

Prin menționarea lui Ioan zugravu, urmărim a-i releva activitatea, de solidă formație, dar și de a susține, prin sine, destinul operelor de artă, căci de la acest bun zugrav se cunosc abia trei icoane împărătești, provenite de la Boiu (municipiul Sighișoara): Maria cu pruncul; Soborul arhanghelilor; Deisis, ultima cu însemnarea «Ioan zugrav, Gavril, Irina, noembrie 1789»¹³⁰, ca și



Fig. 17. — Maria cu pruncul, atribuită lui Toader zugravu, circa 1745, provenită de la Hopirta (Alba).



Fig. 18. — Soborul Ingerilor, 1789, Ioan zugravu, icoană provenită de la Boiu (Mureș).

ușile împărătești cu Blagoveștenia, aflate la Uilac, (com. Săcel jud. Harghita), operă ce confirmă, astfel, tradiția că lăcașul de lemn, de aici, a fost adus de la Boiu.

Vom suplini activitatea și numele atîtor zugravi locali prin menționarea școlii de la Feisa. Primul reprezentant cunoscut este Iacov, ce a primit mesajul artistic direct de la zugravii din sudul munților, dar și prin cei din Rășinari. Numele și atributul său, însoțit de cel al așezării de obîrșie, s-au aflat numai în zăpădăritul de cumpărare al unei cărți, pentru biserica din Galda de Jos, scris de mai sus-numitul, în 1764¹³¹. Identitatea de nume cu zugravul rășinărean și asemănările stilistice între creațiile lor au născut confuzii, ușor de înțeles, astfel încît lucrările ambilor au fost trecute în seama lui Iacov de la Rășinari¹³².

Pentru importanța centrului de la Feisa în evoluția artistică a Transilvaniei, s-ar cuveni o cercetare minuțioasă a patrimoniului păstrat de la cei doi zugravi, pentru delimitarea activității fiecăruia dintre ei. Observațiile noastre de teren coroborate cu logica istorică a unor fapte, ne-au determinat să propunem în biografia zugravului de la Feisa, următoarele lucrări: pictura, din

¹³⁰ În colecția Episcopiei de Alba Iulia.

¹³¹ Eva Mărza, *Carte vechi românească pe valea Gălzi*, județul Alba, în *Apulum*, XVII, 1979, p. 344.

¹³² M. Portumb, *lucr. cit.*, p. 118; Gelu Hărdălău, *Zugravi din secolele...*, p. 410.

1752, de pe pereții absidei de la Galda de Jos; aceea din 1756, de asemenea din absidă, de la lăcașul de lemn Sf. Nicolae din Cuștelnic (decorația navei fiind realizată, în 1787—1788, de popa Nicolae, fiul lui Iacov), și tot de aici icoanele Deisis și Maria cu pruncul (aflate în casa parohială și considerate, impropriu, a fi provenite de la Păucișoara); icoana Maria împărăteasă cu pruncul, străjuită de arhangheli, de la Silivaș¹³³ (Alba); icoanele de la Fărău: O Pantocrator și Maica Domnului cu pruncul, ultima datată și semnată «1758 Iacov zugrav»; icoanele: Maria cu



Fig. 19. — Maria cu pruncul, icoană provenită de la Silivaș (Alba), atribuită lui Iacov zugravu de la Feisa.

pruncul Miluitoare și Isus Hristos, 1767, de la biserica de lemn Sf. Nicolae din Sinbenedic (fiul lui Iacov, popa Nicolae, a pictat nava, în 1798); în pisania de pictură, din proscomidie, foarte avariata, apare și numele Iacov; pictura timpanului de vest al navei, ca și icoana Maria cu pruncul, datată 1774, de la monumentul de lemn Sf. Arhangheli din Șilea¹³⁴.

Din numeroasele prezențe ale lui popa Nicolae, fiul lui Iacov, amintim: pictura din 1777 a lăcașului de lemn din Gheja, lângă Luduș (strămutat ulterior la Găbud), ca și icoanele împărătești, remarcând-o pe aceea de hram cu mucenicul Gheorghe; pictura de la Cuștelnic, din 1787—1788, icoane, 1790, 1806; Șilea — biserica Sf. Nicolae, 1794, 1804; Dîmbău, 1795; Sinbenedic, Sf. Arhangheli, 1804; Subpădure — Sf. Arhangheli.

De la mijlocul secolului al XVIII-lea pînă în cel din urmă pătrar al secolului trecut, zugravi de la Feisa, adesea tată și fiu sau «amindoi frați», au semnat ansambluri de pictură și piese de mobilier, din care răzbate respectul pentru rădăcinile școlii lor artistice.

Emoționantele decorații pictate ale lăcașurilor de lemn sau zid, din județul Alba, cu precădere din Munții Apuseni, remarcabilele icoane rămase, ici și colo, în așezările cele mai izolate, martori ale unor ansambluri dispărute și ale activității artiștilor prestigioși, sînt aspecte definitorii ale renașterii decorului pictat și în această parte a Transilvaniei.

Inscripția din 1741 de la Rîmeți, ce adună laolaltă numele unor zugravi de la sud de Carpați: Gheorghe, Grigorie Ranite, Pătru, Toma, ca și a zugravului făgărășean Gheorghe Șandru, surprinde un moment tirziu din prezența acestora aici, căci roadele activității lor, în amfiteatrul munților, se iviseră deja. Tobias popa Gheorghe, prin pictura din 1738 și din anii următori, de la Lăzești, ca și prin aceea de pe valea Ponorului de la Geogel, prin icoane de la Mogoș (Deisis, Maria cu pruncul, arhanghelii Mihail și Gavril); de la Lupșa și Sălciua de sus, face dovada unei maturități artistice. Privind reprezentarea unui episod din Judecarea lui Hristos, de pe peretele

¹³³ În 1981 era la Silivaș, iar în 1983 în colecția Episcopiei de Alba Iulia.

la Rășinari, icoanele de aici, arhanghelul Mihail și Sf. Nicolae, datate 1745.

¹³⁴ Considerăm că au fost pictate de Iacov zugravul de



Fig. 20. — Mucenicul Gheorghe, zugrav popa Nicolae sin Iacov, 1777.

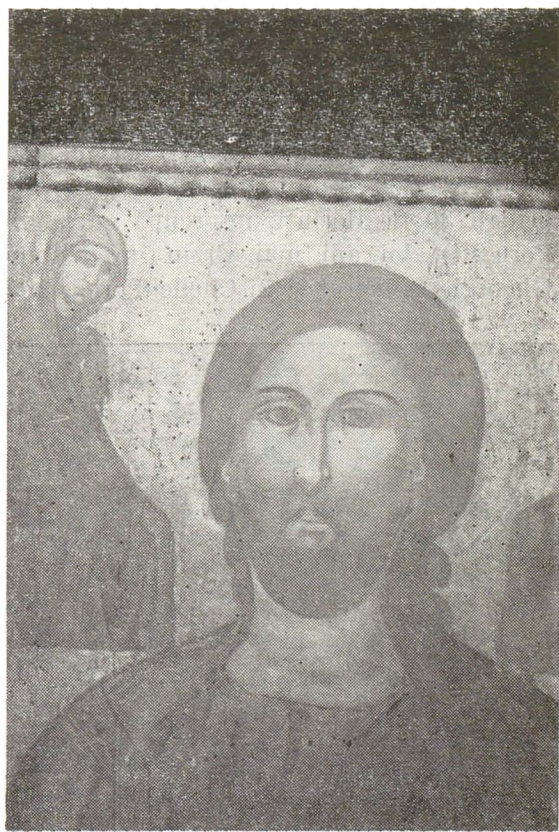


Fig. 21. — Deisis, icoană de la Subpădure (Alba).

de vest al navei de la Geogel, obții convingerea că zugravul a cunoscut direct pictura epocii brîncovenesti, amplele tablouri votive inspirîndu-l în realizarea sa.

Din aceeași considerație, a împlinirii artistice, îl amintim pe Ion de la Beriu, care, dincolo de cele două icoane semnalate, din 1749 și 1754 (de la Aiudul de Sus și respectiv de la Mogoș)¹³⁵, poate fi bine cunoscut prin pictura catapetesmei de la Geogel, din 1756, și a primei travei a bolții naosului (pictase desigur și absida altarului, reconstruită, din piatră, în 1870). Analogii stilistice ne îngăduie să identificăm pe Ion de la Beriu cu autorul icoanelor împărătești de la Cojocani, semnate în 1760, conform schimbărilor survenite în viața artistului «zugrav popa Ion ot Bălgrad».

În 1753, urcase pe Valea Morilor, la Subpădure, un zugrav, popas marcat astăzi prin două icoane: Maria cu pruncul și Sf. Nicolae. Cu un an mai devreme acest zugrav anonim fusese la Pădureni, lingă Cheile Turzii, fapt amintit de icoanele: Sf. Nicolae și Maria cu pruncul, ca și, în alt colț al județului Cluj, la Chidea, mărturie fiind icoana Sf. Nicolae¹³⁶.



Fig. 22. — Soborul arhanghelilor, 1769, zugrav Gheorghe, icoană de la Pădureni (Cluj)

¹³⁵ <Gelu Hărdălău>, *Icoane pe sticlă și lemn în colecția Episcopiei de Alba Iulia*, în *Indr. Past.* VII, 1983, p. 59.

¹³⁶ Cu rezervele cuvenite, ne gândim la zugravul Gheorghe de la Cetatea de Baltă.

Pictura din 1750, de la ctitoria cnezilor de Lupșa, constituie dovada conlucrării dintre artiștii peregrini și cei din partea locului.

Cercetările adaugă știri noi despre prezența zugravilor rășinăreni în satele moșilor : Iacov zugrav este atestat la Necrilești (icoana lui Isus Hristos); începuturile activității fiului său Gheorghe coboară cu mai mult de un deceniu prin pictura, din 1769, din absida de la Cojocani, realizată, pentru 30 de florinți, împreună cu zugravul Crăciun (unul dintre autorii picturii exterioare de la Porcești), doi ani mai târziu împodobind, singur, pereții navei. În octombrie 1769, zugravul Gheorghe a lucrat și în Cheile Turzii, la Pădureni, momentul fiind consemnat pe icoana de hram

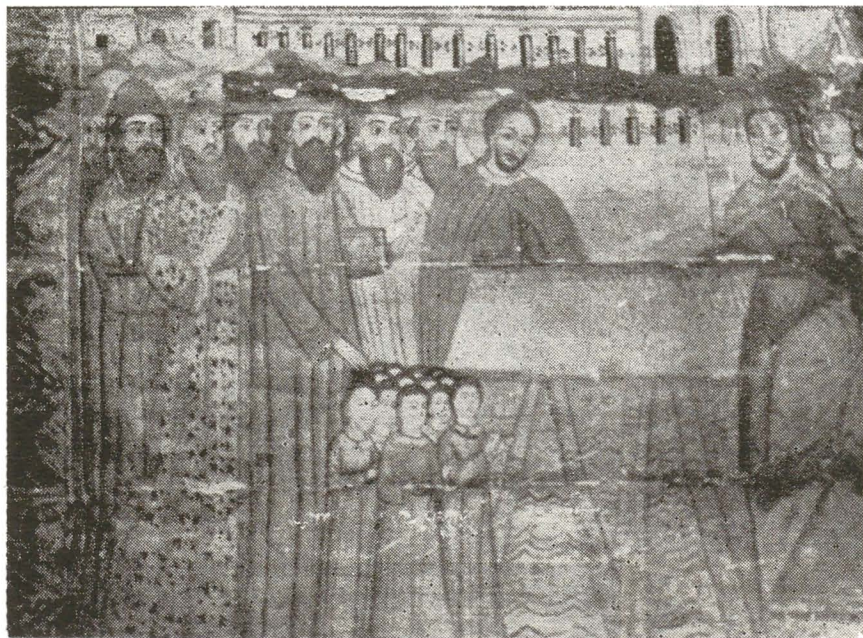


Fig. 23. — Pictură de la Geogel (Alba), scenă din Judecata lui Hristos.



Fig. 24. — „Pilda fecioarelor” din pictura de la Pojoga (Hunedoara), zugrav Nicolae de la Lupșa Mare.

Soborul arhanghelilor, al remarcabilului lăcaș de lemn. Pictura de la Sartăș, Brăzești, Berghin, Sohodol, Bucerdea Vinoasă¹³⁷ constituie dovezile consecvenței în zonă a zugravului rășinărean, ca și al colaborării cu meșteri locali.

¹³⁷ Ioana Cristache-Panait, Ion Istudor, *Un monument istoric dispărut din Bazinul Ampoiului*, în SCIA, tom. 28,

1981, p. 141—147.

Dintre artiștii formați sub paleta zugravilor de la sudul munților sau a celor din Rășinari, s-au impus: Teodor Ciungar, prin pictura de la Valea Largă, Brăzești și Sartăși; Nicolae de la Lupșa Mare¹³⁸, Simon Silaghi din Abrud¹³⁹, întilniți pînă în valea Mureșului de Jos¹⁴⁰.

Lui Simon ot Bălgrad, iubitor al tradițiilor postbrincovenesti, îi atribuim, pentru perioada de început a activității sale, icoanele împărătești, cu bogată sculptură, de la Lupșa. Mărturii ale talentului și hărniciei sale, din ceea ce ni s-a păstrat, se află la Hădăraș (icoane, din 1770, 1773); Tecsești (icoană, 1777); Necrilești (icoana Isus Hristos); Ighiel (icoane, 1780, 1783); Intregalde (1789); Veza, unde a realizat o remarcabilă catapetasmă, în 1789; la Berghin (1790); Sălcioa de Jos (icoanele din 1794, 1795); Mirăslău (icoana din 1795); Meșcreac (icoana Isus Hristos, avînd pe laturile blatului, busturile profeților)¹⁴¹.

Satele moților vor păstra pînă tîrziu tradițiile artei plămădite în al XVIII-lea veac, activitatea de la Ocolișel, a lui Darie zugravu de la Valea Ierii, din 1878, fiind unul dintre aceste ecouri.

Pentru a dovedi persistența tradiției pictorilor peregrini, de la sud de Carpați, pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, ca și al colaborărilor cu meșterii locali, amintim pe Dimitrie Mitrovici din București, care, în 1836, participa la realizarea impunătoarei catapetesme de la Bucium —

Izbita, alături de Simon Silaghi din Abrud și Anton Simon din Cluj, și al cărui lemn fusese tăiat de «Iosif Birsan săpătorul din Rășinari», iar în 1842, tot cu Simon Silaghi, decorează «cu cheltuala obștii» lăcașul de lemn din al XVII-lea veac, de la Căraciu (Hunedoara).

În lumina diferitelor aspecte pe care, cu fapte, am încercat să le argumentăm, considerăm că înflorirea pe care pictura românească din Transilvania a cunoscut-o în secolul al XVIII-lea ca și în cel de-al XIX-lea este ușor de înțeles. Zugravul a trecut munții, a circulat de la o zonă la alta, de la o așezare la alta, ca și slova scrisă sau tipărită, purtînd, ca și aceasta, mesajul dorinței de unitate românească.

LE RÔLE DES PEINTRES DU SUD DES CARPATES DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE ROUMAINE DE TRANSYLVANIE (LE XVIII^e SIÈCLE—LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e)

RÉSUMÉ

Après la moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e la peinture roumaine de Transylvanie renaît sous l'influence des peintres de Matei Basarab et de Constantin Brîncoveanu. L'auteur choisit quelques aspects concernant ce sujet :

— la présence de quelques fameux artistes de l'école de Hurez sur les chantiers au-delà des montagnes : Iosif le diacre, Andrei, Preda de Cîmpulung, Ștefan de Ocnele Mari.

¹³⁸ Ioana Cristache-Panait, *Prezența zugravului Nicolae de la Lupșa Mare în pictura bisericilor de lemn de pe valea Mureșului de Jos*, în *Mitr. Banat.*, XXVII, 1—3/1977, p. 157—160.

¹³⁹ Gelu Hărdălău, *Zugravi din secolele...*, p. 412.



Fig. 25. — Icoană împărătească, 1836, de la Bucium-Izbita (Alba), zugrav Dimitrie Dimitrievici din București

¹⁴⁰ În 1813, împreună cu Nicolae de la Lupșa Mare și Nichifor, realiza icoanele împărătești de la Biserica de lemn din Julița (Arad).

¹⁴¹ În colecția Episcopiei de Alba Iulia.

- le rôle des peintres de Rășinari, de la zone de Făgăraș, de Mărginimea Sibiului, du centre de Feisa dans la vie artistique de Transylvanie.
- s'arrêtant sur Mureș et Alba, l'auteur parle de la circulation des peintres, de leur collaboration et de la formation des artistes autochtones sous l'influence des maîtres du sud des montagnes.
- parmi les peintres qui ont traversé les montagnes pour s'installer en Transylvanie le pope Marcu Zugravu constitue un exemple non signalé jusqu'à présent dans les ouvrages de spécialité.
- on souligne la riche activité du peintre Toader de Transylvanie, disciple de David de Curtea de Argeș et de Iacov de Rășinari.
- ces témoignages artistiques constituent des arguments de valeur de l'aspiration d'unité roumaine.

O NOUĂ CONTRIBUȚIE LA CUNOAȘTEREA PICTURII DE ȘEVALET DIN MOLDOVA SECOLULUI AL XVI-LEA

Existența unei școli autohtone de pictură de șevalet în Moldova secolului al XVI-lea, în care pictura murală atinsese apogeul, este o ipoteză de mult confirmată de numărul relativ mare de icoane păstrate (la Văleni — Piatra Neamț, Agapia, Văratec, Bistrița, Putna, Iași etc.). Argumentele de ordin stilistic sînt aproape întotdeauna cele care determină atribuirea și datarea pieselor care rareori purtau inscripții ce ar fi ajutat la identificarea lor. Însă caracterul relativ al acestor argumente — cu atît mai mult cu cît arta bizantină și post-bizantină s-a păstrat secole de-a rîndul în limitele unui conservatorism rigid — conduce uneori la concluzii subiective, supuse erorilor.

De aceea, deșcoperirea unor piese datate și posedînd totodată alte date informative de ordin istoric poate fi considerată un eveniment de deosebită însemnătate, căci aceste opere constituie verigi de legătură în alcătuirea unei evoluții a fenomenului artistic din perioada respectivă. Este cazul celor două icoane de la Urisiu de Jos, jud. Mureș, descoperite cu 10 ani în urmă de dr. Marius Porumb¹ ori cel al icoanei «Maica Domnului cu Pruncul încadrată de 12 profeți mesianici», găsită în 1981 în capela de lemn (construcție recentă) din satul Siliștea, jud. Neamț și aflată azi la Episcopia Romanului și Hușilor.

Cele trei icoane prezintă similitudini frappante, deși datarea lor prin inscripții de danie indică o distanță în timp de un deceniu (primele două piese poartă anul 1539, ultima 1549). Formularea inscripțiilor în cazul celor trei icoane este identică, diferînd doar donatorul care în primul caz este pan Luca din Urisiu, boier din Transilvania, iar în al doilea caz, pan Dan mare vistiernic al voievodului Petru Rareș, cel care se autonumește, fără

rezerve, „al doilea ctitor” al mănăstirii Humorului, în a cărei biserică a făcut importante reparații și danii². Redăm traducerea inscripției icoanei vistiernicului: Dan «Ruga robului lui Dumnezeu pan Dan mare vistiernic și al soției sale Sofica, anul 7057, luna aprilie, 15». «Maica Domnului cu Pruncul» de la Siliștea (fig. 1) este o icoană de mari dimensiuni (103 × 80 cm), pictată în tempera pe lemn, cu



Fig. 1. — Maica Domnului cu Pruncul, Siliștea.

¹ Marius Porumb, *Icoanele moldovenești ale bisericii din Urisiu de Jos (jud. Mureș)*, în «*Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia Cluj-Napoca*, 1973, fasc. 2. Cele două icoane reprezintă, una pe Maica Domnului cu Pruncul încadrată de 12 profeți, iar cealaltă pe Sfîntul Nicolae. Mulțumim și pe această cale dr. Marius Porumb pentru amabilitatea de a ne fi pus la dispoziție fotografiile unor detalii semnificative ale icoanelor de la Urisiu de Jos.

² Vezi G. Balș, *Bisericile moldovenești din secolul al XVI-lea*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXI, 1928, p. 28 și *Documente privind istoria României A. Moldova, veacul XVI*, vol. II, Edit. Academiei, p. 98—99. Documentul din 1556, decembrie 17.

fondul decorat prin ștanțare și modelare în gletul de stuc acoperit cu folie de aur. Imaginea reproduce tipul de tradiție bizantină al Hodighitriei. Fecioara este înveșmintată în tunică tivită la gît cu galon auriu și maphorion roșu-cafeniu cu galon roșu-vermillon, iar

În general, icoana este bine conservată, ceea ce oferă prilejul unor constatări de ordin stilistic foarte importante. Pelicula de culoare este însă fragilizată prezentînd chiar exfolieri în zona inferioară a icoanei, ceea ce impune o urgentă intervenție de specialitate care să



Fig. 2. — Maica Domnului cu Pruncul (detaliu).

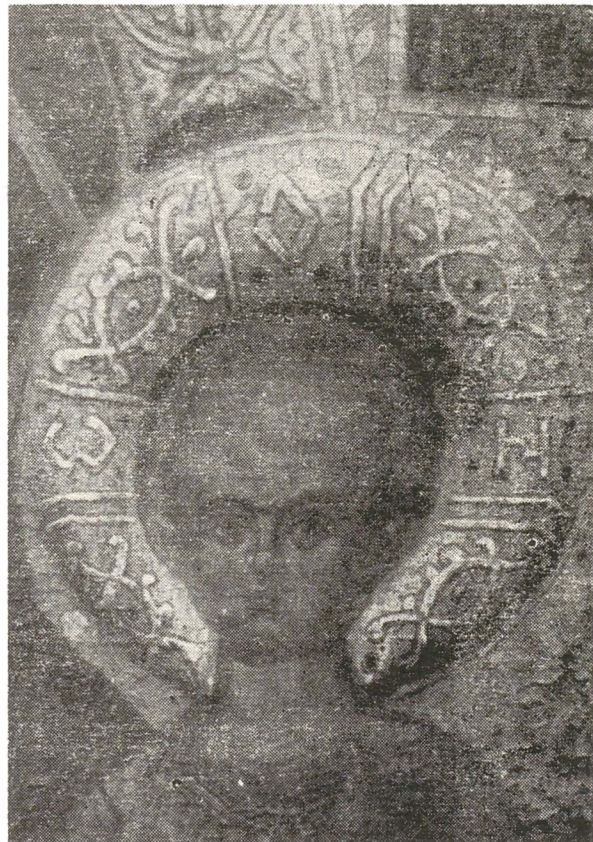


Fig. 3. — Maica Domnului cu Pruncul (detaliu).

Isus poartă o tunică albă decorată cu motive geometrico-florale stilizate, colorate în roșu și negru și himation roșu-vermillon brăzdat de hașuri aurii.

Scena centrală este dispusă sub un arc reliefat și profilat în trepte, cu ductul arcuit în segmente și încheiat la extremități cu două mici arcuri frînte care se sprijină pe colonete fragile în torsadă. Colonetele marchează spațiul îngust destinat profeților, purtînd filactere. În afara arcului, de o parte și de alta a scenei centrale, apare cîte un arhanghel.

Fondul scenei centrale este decorat cu rețea de romburi ce înseriu cîte un motiv floral amintind de narcisă (fig. 2). Nimbul reliefat al Fecioarei este aplicat, aurit și decorat cu rinsouri împletite în opturi circumscriind motive florale stilizate, provenite din combinații de palmete și semipalmete. Aureola crucigeră a lui Isus este mai simplu decorată cu rinsouri împletite (fig. 3). La baza icoanei, delimitată de briie în torsadă, este dispusă inscripția de danie, cu o caligrafie deosebit de clară și îngrijită, conturată în negru pe fond roșu.

ducă la fixarea peliculei de culoare și apoi la curățirea ei.

Icoana vistiernicului Dan se încadrează unui grup restrîns de icoane moldovenesti din secolul al XVI-lea cu tema iconografică *Hodighitria*, dintre care cele mai cunoscute, în afara celei de la Urisiu de Jos, sînt : icoana de la mănăstirea Văratec, atribuită școlii de la Văleni și încadrată epocii lui Petru Rareș, icoana împărătească de la biserica fostei mănăstiri Humor, din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, *Hodighitria* provenind de la mănăstirea Pîngărați, datată la sfîrșitul secolului al XVI-lea³ și, în sfîrșit, cea din biserica mănăstirii Secu, singura dintre piesele menționate în care nu apar prorocii.

La o primă analiză, inscripțiile care indică data execuției icoanelor de la Urisiu și Siliștea vin doar să confirme autenticitatea argumen-

³ Datările primelor trei icoane sînt conforme atribuirilor făcute de Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, Edit. Meridiane, București, 1976, catalog nr. 8,17 și respectiv 13.

telor stilistice pe baza cărora se consacrase încadrarea în timp a celorlalte lucrări, argumente pe care ne vom limita să le amintim: monumentalitatea compoziției, menită să sublinieze aparițiile statuare ale personajelor a căror identitate este revelată de proiecția lor pe fondul auriu somptuos decorat, apoi calitatea portretelor care dovedesc un studiu atent al expresivității și, în sfârșit, tratarea plastică deosebit de îngrijită, în sens geometrizarant a faldurilor⁴. Ne oprim aici asupra unui detaliu de decorație vestimentară, destul de semnificativ: astfel, pe albul tunicii lui Isus, în cazul icoanelor de la Urisiu, Siliștea și Humor, sînt desenate motive geometrico-florale în roșu și negru care se regăsesc, în caz similar, în picturile murale de la Humor și Vatra Moldovitei.

Problema decorării fondului auriu al icoanelor moldovenești a dat naștere la discutabile concluzii și, în acest sens, credem că icoanele date cu precizie de la Urisiu și Siliștea aduc unele clarificări.

Dacă în cazul Hodighitriei de la Văratec decorația fondului se limita la medalioanele evadriolate și rinsourile împletite de pe aureolele personajelor, fondurile icoanelor de la Urisiu, Siliștea și Humor desfășoară o amplă decorație orientată fie spre geometrică, fie spre vegetal. În primele două lucrări de la Urisiu de Jos și Siliștea ornamentația fondului este în mod evident înrudită: apare astfel rețeaua de romburi decorată mai simplu în primul caz, cu «picături» reliefate în colțurile rombului, și înregistrînd o evoluție în al doilea caz, cînd se conturează motivul floral: deși ancadratura diferă ca formă, se repetă însă, profilatură în trepte, capitelele și colonetele în torsadă. Coroborînd observațiile referitoare la stil cu cele legate de soluțiile decorării fondurilor, și ținînd seama și de scurta perioadă de timp ce desparte execuția celor două lucrări, considerăm posibilă ipoteza atribuirii celor două picturi aceluiași meșter care aparținea școlii de pictură din timpul lui Petru Rareș și care, probabil, luera și ca pictor muralist.

Hodighitria de la Humor prezintă fondul decorat cu elegante motive florale de sorginte renașcentistă, de o cu totul altă anvergură decît în cazul icoanelor de la Urisiu și Siliștea. Există o diferență de concepție privind decorația acestor fundaluri: în timp ce în primul caz, principiul coordonator ține evident de mentalitatea artistică medievală, repetiția și simetria unui număr redus de motive decorațive, predominant geometrice, avînd scopul abstragerii din contingent⁵, în cel de-al doilea

caz, se fac vizibile concesii apropierei de realitate, prin alegerea repertoriului decorativ din domeniul vegetal.

Stadiul ultimelor cercetări dinaintea descoperirii icoanelor de la Urisiu de Jos și Siliștea stabilise, în legătură cu decorarea fondurilor, că spre „sfîrșitul secolului al XVI-lea, dar mai ales în veacul următor, artiștii acordă o importanță deosebită fondului și cadrului icoanelor, datorită sculpturii”⁶. Aceasta făcea ca, în general, datarea icoanelor de acest tip să se orienteze spre sfîrșitul secolului al XVI-lea și veacul următor, situație infirmată de lucrările date în 1539 și 1549. De asemenea, se precizează că „bogăția fondurilor și a rameilor sculptate trebuie pusă în legătură cu dezvoltarea generală pe care sculptura de acest gen o capătă în arta moldovenească în ultimii ani ai secolului al XVI-lea și în veacul următor”⁷. Relația sugerată ar trebui pusă pe seama repertoriului de motive și nu pe cea a fenomenului în sine care, după cum am văzut, se petrecea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Fără a încerca aici să ne pronunțăm asupra originii decorării fondului icoanelor moldovenești, credem că, pe parcursul secolului al XVI-lea, a avut loc o evoluție a acestui procedeu artistic: de pe aureolele reliefate (icoana de la Văratec), decorul se extinde pe fond, inspirîndu-se mai întîi din repertoriul medieval (icoanele de la Urisiu de Jos și Siliștea), apoi, printr-un salt spontan să se adopte pentru scurt timp motive decorațive renașcentiste (icoana de la Humor-probabil, al treilea sfert al secolului al XVI-lea), pentru ca, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, decorația rizei icoanelor să se încadreze tipologic artei decorațive inspirate din motivistica orientală, artă ce capătă o largă răspîndire în Moldova din acest moment și pînă spre mijlocul secolului al XVII-lea.

Dincolo însă de valoarea istorico-documentară pe care am încercat s-o evidențiem, *Hodighitria* vistiernicului Dan reușește, prin calitățile sale compoziționale și cromatice, la care se adaugă somptuozitatea și eleganța generală, a lucrării, să ocupe un loc privilegiat în cadrul artei medievale.

⁴ Vezi Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 15–17.

⁵ În același tip de mentalitate medievală se încadrează fondurile voleurilor laterale ale tripticului *Deisis* de la Muzeul Brukenthal, plasat de M. Porumb în ambianța artistică transilvăneană a secolului al XVI-lea (cf. M. Porumb, *Pictura românească din Transilvania*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 51).

⁶ Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 17.

⁷ *Ibidem*.

UNE NOUVELLE CONTRIBUTION À LA CONNAISSANCE DE LA PEINTURE DE CHEVALET DANS LA MOLDAVIE DU XVI^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

La découverte récente, à Siliştea (Neamţ) d'une précieuse icône de Moldavie datée de 1549 (œuvre qui s'ajoute à deux autres, ayant la même origine et la même facture, découvertes il y a dix ans, en Transylvanie) offre à l'auteur la possibilité d'effectuer une étude de la typologie des icônes de cette zone du pays,

apportant de nouvelles données concernant la datation par comparaison, de toute une série d'œuvres pareilles. Dans cette perspective on peut remarquer la possibilité d'une nouvelle datation des icônes moldaves du XVI^e siècle, en fonction de l'évolution du répertoire ornemental des fonds décoratifs.

SESIUNILE ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI, BUCUREȘTI, 1983

Conform structurii ei obișnuite, lista comunicărilor susținute în cadrul sesiunilor științifice patronate de Institutul de Istoria Artei în anul 1983 a acoperit o tematică vastă, referitoare la majoritatea domeniilor și epocilor de manifestare ale artei românești.

Constant în preocupările sale cu privire la arta dacică, Radu Florescu a evidențiat prin comunicarea *Eroul cavaler* formele specifice de receptare a acestei teme iconografice în arta tracică, insistând asupra faptului că din punct de vedere semantic ea nu-și capătă valoarea și aspectele cele mai specializate decât în contextul istoric precis al lumii dacice, sub forma «eroului danubian».

Larga problematică a artei medievale românești a preocupat, ca de obicei, un mare număr de cercetători care au demonstrat totodată varietatea posibilităților de abordare ale acestui vast capitol de cultură și civilizație în toate cele trei provincii istorice ale României.

O interesantă sinteză asupra *Fondului unitar al artei vechi românești* a fost prezentată prin intermediul unei comunicări a lui Vasile Drăguț. Același cercetător a prezentat cu prilejul unei alte sesiuni științifice o serie de recente *Precizări privind sistemul de boltire al ctitoriei lui Ștefan cel Mare de la Vad (jud. Cluj)*, relevind noi aspecte legate de deosebita importanță culturală și politică a acestei ctitorii transilvănene a marelui-voievod, care a contribuit la procesul de asimilare a arhitecturii gotice în mediul românesc din Transilvania, o dată cu preluarea unor elemente tipice sintezei moldovenești.

Prin comunicarea *Date istorice și arheologice privind un monument din orașul Baia de la începutul secolului al XV-lea*, Lia Bătrina și Adrian Bătrina stabilesc etapele de construcție ale unuia dintre cele mai controversate așezăminte bisericesti din nordul Moldovei, biserica catolică din fosta capitală a lui Bogdan I. Se demonstrează astfel că actualul edificiu este un monument hibrid având la bază o primă construcție din preajma anului 1439,

ce a fost întregită după 1467 prin turnul masiv ce se păstrează și astăzi.

Comunicarea Ecaterinei Cincheza-Buculei a readus în discuție *Pictura bisericii din Hălmașiu (jud. Arad)*. În urma analizei stilistice a straturilor de pictură și a descoperirii unei inscripții, atît construcția, cît și decorația au fost redatate în secolul al XV-lea, ctitoria voievodului român Moga fiind pictată în două faze distincte, sub influența succesivă a picturii gotice și respectiv renaștentiste.

În cadrul seriei de comunicări preocupate de problematica secolului al XVII-lea românesc, Florentina Dumitrescu a adus prețioase informații *Asupra structurii iconostaselor de lemn din vremea lui Matei Basarab*. Reconstituirea și analiza structurii acestor iconostase au condus la unele rezultate neașteptate — structură pe cinci nivele în loc de trei și conținutul neobișnuit al acestora — care îmbogățesc sau modifică datele cu privire la evoluția iconostasului înalt din lemn, cît și la creația artistică de la mijlocul secolului al XVII-lea din Țara Românească.

Prin analiza a *Două timplice cantacuzine: Lu-dești și Costești (jud. Dimbovița)*, Adriana Boescu-Stroe urmărește evoluția picturii de iconostas în aceeași provincie a țării, remarcînd continuitatea artei epocii lui Matei Basarab pînă către sfîrșitul secolului al XVII-lea, în timpul domniei lui Șerban Cantacuzino.

Preocupările referitoare la arta secolului al XVII-lea își găsesc ecoul și în două comunicări ale Terezei Sinigalia. Prima dintre acestea (*Aspecte ale relațiilor dintre țările române oglindite în arhitectura munteană în secolul al XVII-lea*) analizează modalitățile politice și strategice capabile de a eluda în Țara Românească și Moldova interdicția Porții otomane de a construi cetăți. În timpul domniilor lui Miron Barnovschi și a lui Matei Basarab se construiesc, de aceea, mănăstiri și biserici de oraș și de sat a căror caracteristică este dată de structura defensivă. Cea de-a doua comunicare a aceleiași cercetătoare s-a referit la *Un monument*

puțin cunoscut din preajma Bucureștilor: biserica Cuvioasa Paraschiva din Domneștii de Sus. Ctitoria lui Petru din Ciorogirla a fost datată, ca arhitectură, în intervalul 1660–1661, în timp ce construcția pridvorului și remarcabilele picturi murale au fost datate în anii 1687–1688, fiind legate de numele donatorului Matei Ciorogirleanu, fiul lui Petru.

Concentrându-și cercetarea cu precădere asupra a două județe transilvănene (Mureș și Alba), comunicarea Ioanei Cristache-Panait a făcut referiri extinse asupra *Rolului zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania*. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea și la începutul celui următor pictura românească din Transilvania renaște sub influența zugravilor lui Matei Basarab și Constantin Brîncoveanu, cunoscând o dezvoltare înfloritoare pe întregul parcurs al secolului XVIII și al celui următor. Autoarea comunicării a dezvăluit date importante în legătură cu circulația zugravilor, colaborarea dintre ei și formarea meșterilor locali, sub îndrumarea celor de la sud de Carpați.

Comunicarea lui Mihai Ispir, *Elemente co-*

mune în arhitectura țărilor române la începutul secolului al XIX-lea, s-a referit la elementele de unitate prezente în arhitectura țărilor române în epoca amintită, privitoare atât la construcțiile realizate, cât și la programele specifice motivate de modernizarea structurilor sociale și a mentalităților.

Unul dintre cele mai interesante aspecte ale artei românești din perioada interbelică, cel al relațiilor și interpenetrațiilor dintre tradiție și modernitate, a fost analizat în comunicarea Ioanei Vlasiu, *Pictura românească a anilor '20 și problema tradiției (Ion Theodorescu-Sion și Sabin Popp)*. Cercetarea ei a readus în actualitate nu doar opera unor artiști deosebit de interesați prin intenția de a implanta un specific tradițional românesc într-o gândire plastică modernă, ci însăși discuția de principiu care a implicat — atât în epocă, dar și mai târziu — o întreagă reconsiderare a relațiilor dintre acești doi termeni esențiali ai evoluției artistice.

MARIUS TĂTARU

A TREIA SESIUNE ANUALĂ A COMITETULUI NAȚIONAL ROMÂN DE ISTORIA ARTEI, BUCUREȘTI, 30–31 MARTIE 1984

Ca și la primele două ediții, Sesiunea, care s-a bucurat de aceeași excelentă organizare la sediul Academiei de Științe Sociale și Politice, a reunit specialiști din mai multe centre culturale din țară și a fost structurată în jurul unei teme generoase. De data aceasta comunicările au avut ca obiect: *Arta românească în secolul al XVIII-lea (Mutații stilistice, Context social, istorie culturală)*. Așadar, un veac hotărâtor pentru cristalizarea artei românești moderne, captivant prin complexitatea ca și prin contradicțiile sale, prin disputele, pe alocuri acerbe, între tradiție și noutate, captivant deopotrivă pentru istoricul de artă, pentru istoricul literar, pentru sociologul culturii.

Această pluralitate problematică a fost subliniată, în cuvântul său de salut, de președintele Academiei de Științe Sociale și Politice, Mihnea Gheorghiu, care, făcând și un bilanț al edițiilor precedente ale manifestării, a pus în lumină utilitatea colaborării specialiștilor din diferite domenii în abordarea din direcții diverse de cercetare a unui fenomen cultural de complexitate celui tratat în cadrul sesiunii.

O perspectivă europeană asupra problemei dezbătute a evocat comunicarea susținută de Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, *Arta și cultura românească în epoca luminilor*, împreună cu semnificația contribuției autohtone, pe un spațiu al acțiunii culturale definit între

Cantemir și Școala ardeleană, în condițiile unei perioade complexe, de mutații la nivelul mediilor de comunicare, între care un rol însemnat a revenit miniaturii și ilustrației de carte.

O vastă și pătrunzătoare radiografie a epocii artistice discutate a întreprins Răzvan Theodorescu, președintele Comitetului Național de Istoria Artei, în comunicarea sa *Structuri artistice și mentalități românești într-al XVIII-lea veac*. Începînd prin a demonstra continuitatea cu secolul precedent, Răzvan Theodorescu s-a referit la categoria «nou-apărutului», marcînd ivirea unor forme noi pentru conținuturi tradiționale. S-a relevat necesitatea unor nuanțări și precizii, relative la conceptul de «ruralizare» artistică, la rolul ctitorilor proveniți din păturile mijlocii, la anumite particularități socio-culturale regionale în Țara Românească și în Moldova. Au fost desprinse ca trăsături tipice năvalnica pătrundere a unui spirit decorativ, dezvoltarea arhitecturii rezidențiale, fastul, interesul genealogic, emulația ctitoricească. În total a fost relevată imaginea vie a unei etape culturale dinamice și profund stimulative.

Alexandru Dușu a prezentat o serie de modificări intervenite în *Conceptele și imaginile dominante în secolul al XVIII-lea*, insistînd asupra rolului deținut de concepte ca «națiune», «civilizație», «tiranie», «luminare» sau

de imagini, ca aceea a trecutului eroic și a Europei luminate, în orientarea vieții culturale sud-est europene. S-a insistat asupra trecerii de la cultura orală la cea scrisă, asupra avaturilor comunicării culturale, asupra rolului secolului al XVIII-lea ca preambul al celui următor.

Înfățișind *Tipologia monumentelor baroce din Banat*, Adriana Buzilă a încercat să demonstreze permanentizarea tipurilor planimetrice tradiționale românești din secolele XIV–XV pe parcursul secolului al XVIII-lea, când barocul nu a afectat adine fondul stilistic al artei din Banat.

Vorbind despre *Clasicism și tradiționalism în arhitectura românească*, Mihai Ispir s-a referit la relația celor două categorii stilistice, propunând trei modalități de conviețuire: juxtapunerea, înlocuirea și metamorfoza, argumentate prin exemple și reflectate deopotrivă în mărturiile scrise privitoare la arta epocii.

Nicolae Sabău s-a oprit asupra unui capitol din iconografia artei vremii, comentînd prezența «*Metamorfozelor*» lui Ovidiu în *sculptura barocă din Transilvania*. Larg exemplificată, comunicarea sa a ilustrat mai vechi preocupări privitoare la sculptura transilvăneană de secol XVIII, temă pe care Nicolae Sabău a dezvoltat-o pînă acum într-o serie de studii, cu rezultate dintre cele mai temeinice.

O interesantă incursiune teoretică în procesul de schimbare a mentalităților literare a prezentat Cătălina Velculescu, analizînd raportul dintre *Cosmografie și istoriografie*, și prin aceasta modificările «*imaginii lumii*» în ambianța culturală a țărilor române la debutul epocii moderne.

Grupajul dedicat problemelor picturii — fără a cuprinde un număr prea mare de comunicări — se impune prin diversitatea temelor și prin varietatea unghiului de vedere. Radu Crețeanu căutînd să discearnă *Tendințe filozofice în pictura murală din secolul al XVIII-lea*, pune în discuție teme iconografice mai puțin cercetate din pictura brîncovenească și postbrîncovenească (Sf. Sisoe la Mormîntul lui Alexandru cel Mare, Sfinții Varlaam și Ioasaf, Iisus Hristos în Pomul vieții etc.), precum și o serie de noi interpretări privind detalii din pictura Judecării din urmă de la Gurasada (jud. Hunedoara) și din unele biserici maramureșene. Mai vechile preocupări ale Ancăi Bratu privitoare la această din urmă zonă revin și în comunicarea sa *Mutații iconografice în pictura murală maramureșeană*, care dezvoltă ideea că acestea sînt un reper ale unei epoci anume, în care sursele de inspirație se diversifică, fiind marcată prezența unor teme ale literaturii est-europene din veacul XVIII, ca și a ilustrațiilor unor tipărituri de la sud de munți.

Pictura din Țara Românească a făcut obiectul a trei comunicări destul de diferite ca mod de abordare. În timp ce Anca Vasiliu (*Între real și virtual în spațiul picturii murale din*

secolul al XVIII-lea) își alege ca unică temă a analizei sale estetice „peisajul” ce se relevă atopic și decorativ, dublat de o nebănuită deschidere în sfera imaginarului, Andrei Paleolog alege calea analizei iconografice și a implicațiilor prezenței filozofilor și sibilelor în pictură exterioară a bisericilor din jud. Argeș, Vîlcea și Gorj (*Cultură și ideal în pictura Țării Românești în secolul al XVIII-lea: frizele cu filozofi și sibile*).

Dintre numeroșii zugravi care au lucrat la sfîrșitul sec. XVIII și la începutul celui următor în satele oltene, Teodora Voinescu a ales *Doi zugravi reprezentativi pentru arta clasei mijlocii*, Manole și Dinu, autori a numeroase ansambluri de pictură (Tg. Hurez, Micșani, Căzănești, Copăcenii, Genuneni), a căror activitate este analizată în trăsăturile ei esențiale.

Pictura de icoane a făcut obiectul comunicărilor lui Marius Porumb (*Rășinari, un centru de pictură românească din Transilvania secolului al XVIII-lea*) și Sorin Sebastian Duicu (*Prezențe ale școlii de pictură de la Trivna în Craiova. Interferențe culturale balcanice*). Primul urmărește activitatea desfășurată pe parcursul a mai mult de 100 de ani de meșterii originari din satul din preajma Sibulului, care propagau o artă aflată în continuu dialog cu centrele creatoare din Țara Românească, iar cel de-al doilea analizează icoanele aflate în colecții craiovene realizate de 3 pictori din familia Vitanov, originară din cunoscutul centru bulgar.

Comunicarea Corinei Popa (*Configurații tradiționale și moderne în arta secolului al XVIII-lea*), prezintă în paralel — prin cîteva exemple semnificative — evoluția arhitecturii și cea a iconostaselor din Moldova și Țara Românească, cu importante deosebiri de ritm și de conținut redevabile în principal unor cauze de ordin cultural, acționînd însă în condiții socio-politice asemănătoare.

Inscripții, documente, însemnări cu valoare istorică atestă contribuția unor întregi sate românești transilvănene la edificarea unor lăcașuri de cult, la împodobirea și înzestrarea lor, valoarea și semnificația acestor ctitorii colective fiind puse în evidență de Ioana Cristache-Panait (*Obștea transilvană, ctitor de cultură și artă*).

În comunicarea sa *Între rigoarea erminiei și libera inscripție: pictura în tempera în jurul lui 1800*, Ana Dobjanschi s-a aplecat asupra incidentelor tradiției bizantine și noilor orientări ale artei, între care a subliniat inspirația din realitatea imediată, confluente ce au alcătuit tot atîtea premise pentru pictura modernă românească.

Desprinzînd *Determinante stilistice autohtone în fenomenul muzical de tradiție bizantină*, Hrisanta Marin a încercat să deceleze cauzele ce au dus la constituirea în arta de tradiție bizantină a elementelor stilistice românești, pornind de la luarea în considerație globală a

fenomenului, primul și cel mai important aspect al acestuia fiind, în ciuda desincronizării, prezența lui atât în domeniul muzical cât și în cel literar sau în cel al artelor vizuale.

Mihai Moraru a comentat cu pertinentță raportul *Teatru cult — teatru folcloric în secolul al XVIII-lea*, pornind de la documentele păstrate, cărora le-a dat o altă interpretare lingvistico-literară decât cea acreditată, dezvoltând astfel surse și valențe cu totul aparte a ceea ce s-a numit „umanism popular”, precum și deschiderile acestuia spre roman-tism.

Comunicarea Elenei Zottoviceanu, *Muzică și viață socială în Brașovul secolului al XVIII-lea* a relevat coordonatele unui univers local tipic de creație și receptare a muzicii, înfățișând cu acribie și în chip semnificativ toate aspectele acestuia, de la elementele de viață cotidiană ritualizată, până la aspectele vieții muzicale propriu-zise — instrumente, formații, societăți artistice — și la substanța muzicală a pieselor figurind în repertoriul vremii.

Prezentând *Tendințe și mentalități în arhitectura bucureșteană între 1740 și 1780*, Tereza Sinigalia s-a referit la câteva fenomene caracteristice: extinderea orașului, preponderența planului triconc și preluarea modelului Col-

ței la bisericile de zid, impunerea unei noi categorii de ctitori — negustori și meșteșugari — — a căror mentalitate se descifrează din alegerea tipului de ctitorie, din textul pisanilor și al actelor de danie.

Comunicarea lui Constantin Bălan *Ctitori și societate în utimele decenii ale veacului al XVIII-lea. Date privind monumentele din partea de vest a Țării Românești*, a atras la rindu-i atenția asupra complexei stratificări sociale a categoriei ctitorilor, cuprinzând, alături de mari dregători și reprezentanți ai noii boierimi, meseriași și neguțători, dregători și slujbași ai agiei, postelnici, logofeți și dieci, grămă-tici și dascăli, contribuind laolaltă la definirea și afirmarea unui nou suflu artistic.

Prezentând *Pătrunderea vestimentației occidentale în portul boierimii române înainte și după 1800*, Adrian-Silvan Ionescu a detaliat, bazându-se pe mărturiile scrise și pe cele ale imaginii, prefacerile evocate, arătând că procesul s-a desfășurat la început cu timiditate, schimbările coincidând cu modificarea matricei culturale, ca și a moravurilor, ori a modului de viață, dar incluzând nu puține nuanțări și diferențieri de natură sociologică.

TEREZA SINIGALIA, MIHAI ÎSPIR

EXPOZIȚIILE ANULUI 1983

În ideile filozofice, sociale, estetice care se conturau în lucrările din expozițiile anului 1983 se recunoșteau, fără echivoc, trăsături definitorii ale mișcării artistice românești din această etapă a dezvoltării ei. Privite în ansamblul lor, manifestările expoziționale din 1983 confirmau orientarea decisă a celor mai mulți artiști români, aparținând tuturor generațiilor și ilustrând diverse tendințe stilistice, spre temele semnificative ale existenței sociale, spre comentariul substanțial al înțeleșurilor dezvăluite de istoria națională, spre evocarea poetică a înfățișării peisajului românesc, spre confesarea unor stări sufletești capabile să sugereze atitudinea artistului față de universul din preajmă. O tematică largă, exprimând implicarea artistului contemporan din România în viața patriei sale, participarea la dezbaterile problemelor fundamentale ale lumii de astăzi, adoptarea unei poziții sociale, politice, estetice ferme față de tot ceea ce se petrece în jurul său.

Și de această dată, trăsăturile caracteristice ale artei contemporane românești au fost exprimate într-un chip mai limpede — așa cum e și firesc — în amplele expoziții colective, deopotrivă în saloanele naționale și în manifestările a căror tematică se centra în jurul unui eveniment sau al unei idei semnificative. În sălile Muzeului de Artă al Republicii, în cele ale Dallesului — spații tradiționale ale expozițiilor cu caracter de antologii ale artei românești — s-au înfățișat, și în 1983, opere valoroase avînd forța să lumineze sensurile unei problematice cuprinzătoare. Din acest punct de vedere, deosebit de elocventă mi s-a părut a fi fost expoziția deschisă, la începutul lunii decembrie, la Dalles, expoziție consacrată evocării marelui eveniment al Unirii, al întregirii țării pe temeiurile aspirațiilor și drepturilor istorice ale poporului român. Istoria în

imagini a Unirii — așa cum era, în esență, expoziția — s-a dovedit nu doar o reflectare a unor momente de mare importanță pentru destinul poporului nostru, ci revelarea unei constante a conștiinței însăși a artiștilor români, participarea lor pasionată la împlinirea idealurilor naționale.

Expoziția a fost gîndită în două planuri ce se întretaiau neconținut: acela al istoriei la care au participat artiștii români de-a lungul aproape al unui veac și jumătate; și cel care pune în valoare sensurile evocării faptelor de odinioară, evocare realizată de artiștii români contemporani. Se dovedea, cu argumentele exemplelor convingătoare, că pictorii, sculptorii, graficienii, artiștii desenatorii din epoca noastră s-au îndreptat, mai decis decît oricînd în trecut, spre semnificațiile istoriei naționale. Se înțelege, unei selecții de felul celei reprezentate de expoziția de la Dalles i s-ar fi putut adăuga oricînd alte opere de înaltă valoare etică și estetică. Nu numai, așa cum subliniam cu un alt prilej, absența unor opere reprezentative ale lui Negulici, ci și aceea a unor artiști importanți de astăzi afecta puterea de sugestie a selecției. O selecție ai cărei autori, în mod normal, s-ar fi cuvenit să fie făcuți cunoscuți, eventual printr-un anunț la intrarea în expoziție (pentru că datorită unui obicei rău, din păcate generalizat în ultima vreme, nu s-a tipărit nici de această dată un catalog); pentru că antologia realizată de ei e, fără îndoială, un document de istorie a artei românești, a unei teme importante ilustrate de reprezentanți de prestigiu ai mișcării artistice naționale din ultimul secol și jumătate, adică dintr-o perioadă care coincide strict cu formarea conceptelor de artă modernă în cultura românească.

Saloanele din acest an, deopotrivă cele naționale și „municipalele”, de pictură, sculptură, grafică (spre surpriza celui care consemnează viața expozițională curentă, anul 1983 nu a fost ilustrat de o expoziție de artă decorativă!), au reflectat cu fidelitate tendințele generale

ce definesc mișcarea noastră artistică de astăzi. Nu putem aștepta, firește, de la fiecare expoziție de acest fel impunerea unor direcții noi de gândire artistică, nici a unor personalități tinere a căror evoluție ulterioară să trebuiască a fi urmărită cu luarea-aminte determinată de gradul de surpriză provocată la debut. Dar nici nu ni se pare normală circumscrierea statornică a majorității manifestărilor de acest fel într-o stilistică în care se deslușesc prea rar încercările de adevărată înnoire într-o lume dinamică, definită de efortul novator al creației umane, arta nu face, evident, excepție. Însă ceea ce se distinge fără efort în foarte multe expoziții personale, nu se revelează decît arareori în saloanele din ultima vreme. Nu neapărat o comoditate de gândire, dar — în orice caz, cred — o tendință de a parcurge drumuri îndelung verificate face ca aspectul general al saloanelor să fie, într-o măsură, previzibil. Cred că, în egală măsură, juriile, comentatorii expozițiilor și desigur artiștii înșiși au obligația de a observa că o mentalitate inadecvată realității fenomenului artistic, pretențiilor firești ale publicului și necesarei autoexigențe a artiștilor amenință să se instaleze printre unii artiști de-ai noștri: anume, că ar exista o deosebire netă între opera destinată să figureze într-o expoziție personală și cea prezentată juriului unei manifestări mai cuprinzătoare. Să mai adăugăm că niciodată o asemenea diferență nu operează în favoarea artistului? Că profilul său își pierde, fatalmente, din claritate și că, oricît de mare ar fi abilitatea lui tehnică, de vreme ce nu insistă asupra aprofundării problemelor puse de fiecare soluție stilistică în parte, e amenințat de primejdia superficialității?

Se cuvine, însă, semnalat nivelul incontestabil mai înalt al anualei 1983 de grafică, în comparație cu acela al multor expoziții similare din anii precedenți. Nu pentru că anualele trecute ar fi fost ilustrate de lucrări mai puțin convingătoare; ci pentru că, de data aceasta, într-o alegere mai largă, au existat premisele unei afirmări mai hotărîte a vigoarei unei arte cu o rezonanță civică atît de largă cum e arta desenului și, a gravurii. Și, în această ordine a ideilor, merită consemnată situația în continuare greu explicabilă a unor genuri cu o certă vocație civică: afișul (deși — ca și ilustrația de carte — mai bine reprezentat decît altădată), și, îndeosebi, caricatura. Nu încap discuție, împlinirile genurilor aici amintite nu pot fi judecate în funcție de prezența lor într-o expoziție sau în alta: ele nu sînt destinate simezelor unei săli și funcția lor artistică se poate aprecia numai în raport cu felul în care se realizează în spațiul specific fiecăruia în parte: strada, paginile cărții, ale gazetei. Și, fără îndoială, selecțiile cam prea rezumative reflectă o stare de lucruri care merită o discuție mai largă.

Un element care nu se cade a fi trecut, în nici un caz, cu vederea, e neconținută desăvîrșire tehnică a gravurii și, într-o măsură însemnată, a desenului. Într-o artă care abordează modalități atît de diverse — de la narațiunea centrată în jurul unui erou principal cu o statură impunătoare, *omul* contemporan, pînă la reducția inteligentă la metaforă, la semn — imaginea plastică se sprijină tot mai elocvent pe o interpretare stilistică tot mai adecvată cuprinderii înțelesurilor fundamentale ale existenței noastre, de *acum* și de *aici*.

De altminteri, foarte asemănătoare e situația într-o artă cu o tradiție mult mai recentă: *designul*. Nici aici nu se poate vorbi de un obiect artistic „în sine”, izolat de funcția lui într-un cadru definit de însăși existența umană: realizările — demonstrate de expoziția inaugurată la cumpăna anilor 1982 și 1983 — nu au cum să fie măsurate în afara modului în care proiectele artiștilor, în majoritate tineri, sînt materializate și își demonstrează utilitatea lor în cotidian. Așa încît inițiativa unor organisme care asigură transformarea obiectului de expoziție, a proiectului și a machetei în produs industrial de a organiza anul acesta la Dalles o expunere a corpurilor de iluminat, contractarea ținînd seama, firese, de parametrilor tehnici (inclusiv și, desigur, decisiv, de problemele economiei de energie), are dreptul să fie apreciată și să constituie speranța unei permanentizări.

Expozițiile personale au dovedit, și în anul 1983, cît de diversă e expresia stilistică a artei noastre contemporane, și, în același timp, cît de unitar e crezul ei estetic și politic. Personalități a căror contribuție la definirea creației artistice românești din ultimele decenii e recunoscută unanim au dat întregului peisaj expozițional un accent puternic și, ca de obicei, au îndemnat, implicit, la comentarii ce vizau nu numai creația lor, ci însăși istoria artei românești din această epocă. Bineînțeles, valorile sînt diferite și nu îngăduie întotdeauna o comparație pe deplin sugestivă; dar ni se pare importantă pentru concluziile pe care un comentator atent al fenomenului artistic contemporan le poate desprinde din înfățișările felurite ale stilurilor ce coexistă și, logic, acționează reciproc pentru relevarea imaginii atotcuprinzătoare, tradiția — devenită, cu trecerea timpului — de a se organiza ample retrospective ale unor artiști reprezentativi, cu prilejul împlinirii unei vîrste rotunde.

Sculptura lui *Ion Irimescu*, vigoarea și delicatețea poetică a volumelor care se înscriu într-un chip atît de caracteristic în spațiu, desenele (opere aparținînd, inechivoc, graficii și nu etapelor de studiu și de pregătire a sculpturii) — în general, viziunea artistului —, aspirînd cu atîta echilibru lăuntric la esența ideatică a formei; culoarea, de un lirism calm, iradiînd tonuri învăluitoare, de un lirism generos, pe care o regăseam în retrospectiva lui

Ion Musceleanu, simfonică desfășurare a volumelor, implicațiile constructive și poetice ale sculpturii lui *Constantin Lucaci*, comentariul spiritual, acid al moralistului care e *Eugen Taru*; evocarea inteligentă a motivului popular într-o imagine care asociază umorul cu vibrația poetică, la *Fred Micoș*; organizarea riguroasă a desenului și a suprafeței de culoare, capabilă să pună în valoare ideea plastică, la *Spiru Chintilă*; colorismul atât de rafinat și de energic al regretatului *Gh. Vânătoru*; desfășurarea largă, echilibrul poetic al priveliștilor prin care trec, plutind, mari păsări și ale interioarelor de o caldă și atotcuprinzătoare intimitate, la *Viorel Mărginean*; forța expresivă, provenind dintr-o pasionată și lucidă investigație a tradiției, la *Gh. Iliescu-Călinești*; polimorfismul sculpturii lui *Izsák Martin*, al unei arte ce exprimă o permanentă năzuință de a acorda ideea cu forma și cu arhitectura volumelor; sentimentul direct al participării la istoria contemporană, la *Paul Atanasiu*, acestea sînt cele cîteva repere care se cuvin reținute cînd se evocă momente semnificative ale anului expozițional 1983. Dar ... aproape toate sînt ale unor artiști bucureșteni, o deschidere mai largă spre arta provinciei (dintre retrospectivile organizate acolo, nu am avut putința să o văd decît pe aceea, foarte reprezentativă pentru efuziunea lirică a unei întregi tradiții picturale românești, a *Zinei Blănuță*, la Brașov), o cuprindere — deci — mai largă a artei din provincie ar înlesni concluziile — altminteri, oricum, parțiale — ale comentatorului și, firește, ale publicului.

În această privință, trebuie să observăm eforturile organizatorilor bucureșteni de a aduce în sălile capitalei selecții apte să sugereze amploarea fenomenului artistic românesc, în ansamblul lui. Și nu numai din centre

artistice cu o știută tradiție solidă (de pildă, Deva), ci și din altele unde premisele unei afirmări se constituie acum — Slatina, Vaslui...

În sfîrșit, un cuvînt despre arta tinerilor. Nu numai „Atelierul 35” (dar, desigur, în primul rînd acest cînaclu care, prin firea lucrurilor, devine din ce în ce mai exigent), ci și sălile celelalte au demonstrat cît de reală e vitalitatea unei creații inspirată din realitățile contemporane, din istoria românească, deopotrivă în ceea ce privește tematica, ci și formele, structurile tradiționale însușite de tinerii artiști. Epigonismul, falsa originalitate sînt, evident, fenomene cu totul periferice cărora tinerii înșiși se opun cu decizie, proclamînd necesitatea unei adevărate la o artă a autenticității, aparținînd prin sensibilitate și prin idee universului spiritual românesc. Sînt multe nume ale tinerilor artiști care, împotrivindu-se rutinei și frivolității, au devenit personalități vrednice a fi luate cu seriozitate în seamă.

Anul 1983 a mai pus temeiurile unui tip complex de demonstrație a permanențelor artistice românești. Controversatei manifestări de la Muzeul Satului i se cuvine recunoscut meritul de a fi pus în discuție una dintre problemele esențiale ale viziunii artistice contemporane: raporturile adevărate cu tradiția, cu creația populară, existența unui loc în care străvechea noastră civilizație se întîlnește și poate coexista cu creația modernă. Nu aici se poate discuta cît de convingătoare a fost demonstrația, un lucru e, însă, mai presus de îndoială — anume, acela că modalitățile de a cuprinde într-o expunere coerentă elemente esențiale ale culturii vizuale, ale înțelesurilor ce înnoiesc arta de totdeauna, sînt inepuizabile.

DAN GRIGORESCU

OLGA GRATZIOU, *Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624). Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Atena, 1982, Supliment al revistei *Mnemon*, nr. 1, 202 p., 196 il.

Parcurgerea tezei de doctorat a Olgăi Gratziou — susținută în 1979 la Universitatea din Heidelberg — ridică în principal două serii de întrebări, axate pe două aspecte majore: care poate fi interesul cercetătorului român pentru tema abordată — Manuscrisele decorate ale lui Matei al Mirelor — și, în al doilea rând, măsura în care lucrarea răspunde scopului propus de autoare și, implicit, dezideratelor studiului culturii românești din primele decenii ale secolului al XVII-lea.

În general, viața și activitatea lui Matei de Myra (sau «al Mirelor» după cum ortografia el singur în românește) — inclusiv anii petrecuți în Țara Românească — se cunosc relativ bine. La acest capitol, cercetarea bazată pe studiul bibliografiei anterioare, românești, rusești și americane¹, nu aduce decât prea puține lucruri noi, autoarea nedescoperind nici o sursă care să fie în măsură să furnizeze date noi pentru completarea lacunelor din biografia prelatului-artist. Ea nu reușește să elucideze nici etapa dintre nașterea în Epir spre mijlocul secolului al XVI-lea și prezența la Moscova ca trimis al Patriarhiei Ecumenice, în 1596 (anul primului manuscris datat, cu menționarea rangului de «ieromonah și protosinghel al Marii Biserici»), nici misiunile exacte indeplinite la Moscova și Lwow, nici anul sosirii în Țara Românească, împrejurările stabilirii la metohul mănăstirii Varlaam de lângă Craiova sau circumstanțele numirii ca egumen la Dealu de către Radu Șerban, și nici cauzele care au determinat aceste schimbări de loc și situație. Pentru a desluși unele împrejurări

ale vieții lui Matei, legate de activitatea sa artistică, autoarea recurge tot la cercetarea bibliografică anterioară, ca și la informațiile oferite de Matei însuși: a) colofoanele manuscriselor caligrafiate de el — care indică data și eventual locul realizării lucrării sau măcar permit aproximări plauzibile; b) știrile cuprinse în notița autobiografică redactată de mitropolitul de Myra în preambulul la «Slujba Sf. Grigore Decapolitul», compusă după invazia lui Gabriel Báthory în Țara Românească, ocazie cu care Matei, pe atunci egumen la Dealu, se refugiase în peștera Bistrița, unde se aflau și moaștele sfintului; c) istoriile Țării Românești — în proză — cuprinzând domniile lui Radu Șerban² și Radu Mihnea³ sau «Istoria Țării Românești» dintre 1602 și 1618, în versuri⁴.

Cartea se impune prin noutatea temei alese, valabilă pentru studiul mai larg al artei din întregul sud-est european, căci această perioadă «tirzie», marcând începutul reînfloririi civilizației grecești, a făcut până acum doar obiectul a prea puține analize. Fiind prima lucrare tipărită de acest fel privitoare la manuscrise (una, probabil similară, privitoare la activitatea mitropolitului Luca al Țării Românești, va apărea, scrisă de alt autor), este de remarcat aportul deosebit al cărții, care constă în: studierea foarte atentă, pe baza criteriului cronologic, a fiecărui manuscris cunoscut, din punct de vedere al scrierii — ea însăși cu valoare artistică — și mai cu seamă al decorației (motive independente, compoziție, cromatică, tehnică); completarea listei lucrărilor cunoscute ale lui Matei cu altele noi, pe baza analogiilor cu opere ce îi aparțin cu precizie;

² „Slujba Sf. Grigore Decapolitul” face parte din „Introducere” la *Cronica domniei lui Radu Șerban*, scrisă în proză.

³ *Cronica domniei lui Radu Șerban și preluarea puterii de către Radu Mihnea* (până în 1613), scrisă în proză.

⁴ Publicată prima dată la Veneția, în 1672, sub îngrijirea lui Panos Pepano, se pare după un manuscris autograf al autorului.

¹ Lista bibliografică finală cuprinde 285 de titluri.

deslășirea modelelor care au stat la baza alcătuirii repertoriului decorativ sau care au constituit surse pentru compozițiile proprii ori pentru cele ale miniaturistilor cu care a colaborat; definirea, pe această bază, a trăsăturilor artistice ale fiecărei faze din creația lui Matei, faze coexistind de fapt cu fiecare nouă etapă din itinerariul său est și sud-est european: Moscova, Lwow, Țara Românească — cu un popas la Bucovăț (1606—1609) și stabilirea definitivă la Dealu (1609—1624).

În a doua parte a lucrării, rezultatele aplicării metodei analitice din prima secțiune servesc ca punct de pornire pentru o sinteză cu largă și ambițioasă deschidere: a) un capitol legat de activitatea unor eventuale scriptorii în care Matei a lucrat în diferitele faze ale existenței sale, cu toate implicațiile de ordin artistic privind formarea sa, colaborarea cu alți creatori și raporturile cu diversele medii artistice; b) studiul mediului social; c) modelele care l-au influențat și rolul acestora în creația manuscriselor contemporane.

Cele două anexe cuprind: *Catalogul* științific complet, conceput cronologic, al tuturor manuscriselor rămase de la Matei, decorate sau nu, realizate între 1596 și 1624⁵, și *Lista operelor literare*, editate și inedite, constind din: lucrări istorice, versuri de laudă, scrieri polemice cu caracter dogmatic, slujbe dedicate unor sfinți neogreci, rugăciuni.

Lucrarea are o foarte bogată și utilă bibliografie, adusă la zi, privind variata problematică abordată, precum și o importantă parte ilustrativă, cuprinzând cel puțin cîte o imagine pentru fiecare dintre lucrările decorate, îmbogățită cu numeroase fotografii servind pentru analogii și comparații, ale unor manuscrise sau lucrări tipărite, contemporane autorului sau mai vechi. Merită aici subliniat faptul că cele mai importante afirmații din partea scrisă a lucrării sînt în chip programatic susținute și documentate prin trimiterea la imaginea adecvată din partea ilustrativă, care servește astfel în mod remarcabil tezele enunțate.

Deși întreaga lucrare — densă în idei și bogată în sugestii — s-ar preta unei discuții mai largi, preferăm să ne oprim ceva mai mult asupra problemelor ridicate de activitatea lui Matei al Mirelor legată de țara noastră. Cu aceasta, el intrase în contact indirect încă cu mult înainte de a se stabili definitiv în Țara Românească. Primul contact de acest fel îl reprezintă raporturile sale din ultimii ani ai secolului al XVI-lea cu Luca, pe atunci epis-

cop de Buzău. Cercetarea de pînă acum a fost unanimă în a-i atribui acestuia meritul de a-l fi avut pe Matei printre elevii săi. Cu argumente de ordin diferit, O. G. demonstrează că faptul era practic imposibil, primul manuscris decorat al lui Matei fiind anterior întîlnirii întîmplătoare cu Luca la Moscova, în 1597, iar că asemănarea dintre tipurile de scriere dintre cei doi poate fi pusă pe seama unei formații similare; motivele comune din decorația lor puteau fi preluate de Matei din manuscrisele lui Luca, care, în epocă, circulau destul de mult.

Cel de-al doilea contact indirect datează din faza Lwow, cînd Matei realizează, la comanda negustorului Constantin Korpete Lepe din Ankara, un manuscris dedicat mănăstirii Sf. Maria din Iași, ajuns ulterior la mănăstirea Sf. Sava din Ierusalim, al cărei metoh era ctitoria ieșeană.

Două subdiviziuni din marele capitol intitulat sugestiv «Practica de atelier», sînt dedicate de O.G. formării lui Matei și raporturilor stabilite între el, ca principal autor al concepției grafice a cărților manuscrise, cărți al căror *caligraf și decorator* se dovedește a fi, cu alți miniaturisti. Pentru manuscrisele ornate și cu imagini figurative, din perioada Lwow, O.G. demonstrează pentru prima dată că Matei a recurs la ajutorul unor miniaturisti specializați sau la insolitul procedeu al colajului de gravuri gata tipărite (acvaforte sau xilogravuri) pe pagini caligrafiate cu eleganta sa scriere liturgică sau cu cea cu volute rotunjite («Schnörckelschrift mit Fettaugen», după expresia paleografului bizantinist H. Hunger). O.G. găsește că Matei nu pare a se fi format într-un scriptoriu anume, ci că atît caligrafia, cît și ornamentica sînt achizițiile unui autodidact, care își însușește rapid motive și sisteme decorative, tehnica manuscrisului, dar și împrumutul din estetica imprimeriei de carte, abila refolosire a modelelor provenite din surse occidentale, gotic tîrziu sau renașcentiste, transmise lui de mediul artistic moscovit și liovean.

Nu cunoaștem exact momentul stabilirii proaspătului mitropolit de Myra la mănăstirea Bucovăț din preajma Craiovei (nenumită de autoare ca atare, ci amintită ca metohul din Craiova al mănăstirii Varlaam de la Meteore). În acest moment el era un artist gata format, cu un bagaj bogat de cunoștințe, o tehnică bine pusă la punct și un repertoriu întins și «modern». Cele 3 manuscrise atribuite fazei de la Bucovăț vădesc, alături de motive vechi mereu preluate în alte sinteze, și apariția unora noi, de sorginte islamică, nepreluate direct, ci prin filiera cărții tipărite rusești (Ivan Feodorov) sau a unor cărți cu modele pentru broderii, tipărite în Italia. Nici o sursă nu indică existența vreunui scriptoriu la Bucovăț, nici înainte, nici după sosirea lui Matei aici. Existența la Craiova a atelierului în care

⁵ Remarcabile ca acurateță a redactării, ar fi fost poate necesar ca fișele să conțină și traducerea în limba germană ale coloanelor și diverselor notițe transcrise de pe paginile manuscriselor. Unele dintre ele conțin date importante privind circulația cărții. De pildă *Codicele Ierusalim Patriarhat nr. 161* (cat. O. G. nr. 31) cuprinde pe f. 1r o notă a posesorului, marele spătar Nicolae Miclescu, care donează cartea, în 1660, Patriarhiei din Ierusalim.

lucraseră cu vreun sfert de veac înainte proto-popul Ioan din Cratova⁶ nu pare să aibă legătură cu stabilirea lui Matei în vecinătate. Există însă manuscrise care au fost realizate cam tot atunci în mănăstirea Dealu, ultimul popas al periplului european al lui Matei. O. G. face însă abstracție de această realitate⁷, înclinând să considere întregul merit al scriptoriului din ctitoria lui Radu cel Mare ca aparținând lui Matei, cel puțin ca realizare, dacă nu și ca inițiativă. În fond, această din urmă problemă — deși atât de importantă — autoarea nu și-o pune. Cine și în ce condiții putea — moral și material — să organizeze ceea ce O. G. însăși denumește «scriptoriu», cu sensul unui atelier complet ca funcționalitate, caracterizat printr-un înalt profesionalism și lucrind după comandă? Era oare suficientă experiența noului egumen în acest domeniu pentru ca în jurul său să se înfiripe o activitate organizată din care să rezulte nu doar un număr însemnat de cărți liturgice, de scrieri ale lui Matei însuși, dar și de somptuoase documente emaneate de la însăși curtea voievodală? Poate că lucrurile vor fi stat într-adevăr așa, faima de caligraf și decorator a mitropolitului-egumen ajungând să concureze pînă la un punct pe însăși caligrafii curții, ca și atelierul lui Luca, devenit mitropolit al Ungrovlahiei (Nu «Metropolit der Ungarn und der Walachai», cum se folosește de o traducere greșită O. G.). Ca și în numeroase alte împrejurări, autoarea se ferește să facă supoziții. În general, ea analizează numai faptele certe, lasă loc foarte puțin îndoielilor și acolo unde pare a dispune de date mai puține — ca de pildă cele privitoare la situația politică, socială și culturală complexă din Țara Românească, pe care o cunoștea doar în parte din bibliografia care i-a fost accesibilă — lasă o serie de probleme neatinse, deși încercarea de a le ridica i-ar fi servit demonstrației. Este cazul și al delicatei chestiuni a continuării activității atelierului de la Dealu, după moartea lui Matei. Cu excepția unui singur caligraf și miniaturist — Isaia — și acesta destul de problematic — O. G. nu poate identifica nici un continuator sigur al lui Matei, dar afirmă în același timp — fără a aduce și dovada elocventă a tuturor probelor — că motivele sale decorative continuă să influențeze arta decorației de carte manuscrisă munteană din tot secolul al XVII-lea.

Nici paralela foarte elocventă — pentru ea și pentru noi — cu activitatea artistică a lui Luca nu este dusă pînă la capăt. Diferențele existente între cei doi în faza tirzie a activității fiecăruiă pornesc în principal, pentru autoare,

dintr-o singură sursă: noua receptare de către Matei a tradiției bizantinaizante, pe care anterior fazei Dealu nu pare să o fi cunoscut și apropierea lui Luca mai curînd de modelele sud-slave decît de marea artă a miniaturii manuscriselor ieșite din scriptoriile de vază ale Imperiului. Că faptele stau în realitate așa, se poate demonstra, dar explicația lor este mult mai profundă decît o simplă opțiune personală sau o chestiune de gust. Autoarea însăși recunoaște apartenența aproape exclusivă a egumenului de la Dealu la mediul grecesc din jurul lui Radu Mihnea, societate al cărei exponent și prim cronist se dovedește a fi în scrierile sale cu caracter istoric. Cu o singură excepție însă (manuscrisul comandat de marea băneasă Cătălina pentru mănăstirea Sf. Sava de la Ierusalim), tot ce s-a păstrat din ceea ce a scris Matei în această perioadă și a decorat nu este destinat acestui cerc, ci unor persoane — clerici cu grad de preferință înalt din ierarhia Răsăritului — sau mănăstiri din afara hotarelor Țării Românești. Aceasta ar putea fi una dintre explicații — explicație care își poate afla pe același sol românesc și răspunsul la întrebarea subsidiară, de asemenea nepusă: care ar fi putut fi sursele efective ale inspirației decoratorului pentru noua ornamentalică a unor manuscrise somptuoase și pentru o nouă estetică a paginii? O. G. trece pe lângă răspuns, într-o notă expediată în josul unei pagini, procedează curent pe care îl folosește pentru multe chestiuni importante, preferînd reala bogăție de idei a aparatului critic încărcării textului propriu-zis cu comentarii ce par a se îndepărta de subiect. Nota respectivă (n. 340, p. 134—135) pare a sugera o anume circulație în Țara Românească a manuscriselor prețioase bizantine. Este vorba despre *Evangelistarul Dionysiou 587*, una dintre cele mai importante lucrări miniate ieșite din scriptoriul Curții din Constantinopol în intervalul 1065—1080⁸, lucrare care, restaurată în Țara Românească și prevăzută cu o ferecătură de argint cu portretele donatorilor însoțite de o inscripție în limba slavonă, a fost oferită mănăstirii în care se află și azi de Mircea Ciobanul, Doamna Chiajna și fiul lor Petru. Existența în acea vreme încă a unor cărți manuscrise în care marea tradiție a ornamenticii bizantine să fie prezentă, ca de pildă cele pe care Matei însuși le putea vedea la Bistrița (și pe care le mai putea examina, deteriorate, în 1862, Odobescu) putea fi un imbold și un exemplu în acest sens. Dacă 25 de ani mai tîrziu mitropolitul Moldovei Varlaam venea la Udriște Năsturel să împrumute o carte tipărită, iar Paul de Alep pune să i se copieze un manuscris imperial unic aflat în posesia postelnicului Constantin Cantacu-

⁶ Un *Tetraevangel* din 1583 păstrat în Muzeul de Artă al R.S.R., Secția feudală, nr. 11; un *Tetraevangel* din 1580, aflat în Mănăstirea Remete — Iugoslavia.

⁷ Un *Tetraevangel*, caligrafiat de Silion Ausin la mănăstirea Dealu, la sfîrșitul sec. XVI, astăzi în Muzeul de Artă al R. S. R., Secția feudală, nr. 13.

⁸ V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, vol. III, p. 12; *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Athens, 1973, p. 435.

zino, cu atât mai mult puteau manuscrisele grecești prețioase aflate în chiar Țara Românească să atragă atenția arhiereului-artist grec profund legat de tot ceea ce reprezenta neamul său. Spre deosebire de el, Luca, venit după 1571 din Cipru și ajuns încă din 1583 episcop de Buzău, iar în 1603 mitropolit al Țării Românești, deși scrie lucrări în grecește, se identifică mai mult cu lumea românească și cu interesele bisericii muntene, legăturile lui cu societatea grecească din jurul Curții lui Radu Mihnea, ca și cu acesta însuși, luând alte înfățișări.

Problema ridicată mai sus — cea a destinatarilor lucrărilor somptuase ieșite de sub pana lui Matei sau din eventualul său scriptoriu de la Dealu, căruia nu i se pot atribui azi cu precizie alți membri, cu excepția presupusă a unui oarecare Macarie — deschide un nou șir de întrebări, impletită fiind cu cea a continuității. O. G. întocmește un *catalog de 53 de lucrări*, cert sau posibil atribuite lui Matei din Pogoniana, viitor mitropolit al Myrei și egumen la mănăstirea Dealu. Problema existenței altor manuscrise nu și-o pune în mod explicit, deși este logică: pe de o parte, sint cunoscute marile pierderi, în decursul timpului, din tezaurul cultural-artist al vremii, mai cu seamă cind este vorba de un material atât de perisabil ca hîrtia, pe de alta, se ridică întrebarea modului în care opera lui Matei a putut influența tot secolul al XVII-lea dacă nu i se cunosc elevi și urmași și în condițiile în care întreaga sa producție a părăsit țara curind după ce a fost terminată. Nu se pune nici un moment problema unor caiete de modele, nici măcar pentru Matei însuși care, pe tot parcursul vieții sale, rămîne fidel anumitor motive și scheme compoziționale însușite încă din faza moscovită, pe care le reia cu variații, în noi sinteze, în diverse faze ale activității sale și în lucrări de tip diferit. Cu atât mai mult s-ar pune problema aceasta pentru eventualii săi colaboratori și continuatori. Cunoscuta practică de atelier medievală nu putea lipsi nici în condițiile unei înjghebări mai simple decît cea presupusă a fi fost organizată de Matei. Pe de altă parte, existența de pildă, în multe manuscrise posterioare morții egumenului de la Dealu, datînd din epoca lui Matei Basarab, la unii dintre artiștii pe care cercetarea greacă de manuscrise din secolul al XVII-lea îi numără printre elevii cerți ai lui Luca — de exemplu, la binecunoscutul Antim — a unor elemente derivînd din repertoriul ornamental al manuscriselor de la Dealu, nu îi atrage atenția Olgăi Gratziou și, în consecință, nu le examinează. Folosirea, de către același Antim, a unor surse provenind din cartea tipărită, pe care în perioada de la Lwow le folosiseră miniaturistii cu care Matei colaborase, nu este nici ea amintită.

Ne aflăm aici, în final, în fața uneia dintre cele mai puțin abordate probleme ale propriei noastre istoriografii de artă: studiul manuscriselor din secolul al XVII-lea din Țara Ro-

mânească. Privind lucrarea Olgăi Gratziou — cu metoda riguroasă de identificare, cu nou-tățile, reținerile, sugestiile oferite sau deduse din ea — constatăm că propriile noastre probleme sînt departe de a fi rezolvate. Recent apăruta «Miniatură românească» (Gh. Popescu-Vilcea, 1981), cu arbitrara separare a acelorași manuscrise pe întinderea a două volume independente, dintre care cel de-al doilea se află încă în lucru, nu rezolvă nici măcar în parte problema. Absoluta necesitate a unor cataloage — chiar reduse ca dimensiuni, în funcție de posibilitatea atribuirii lucrărilor unui autor sau altuia — se impune în primul rînd. Numai pe baza lor — iar lucrarea Olgăi Gratziou o demonstrează cu prisosință, autoarea căutînd cu îndirjire orice posibilitate de a ajunge la sursa obiectului cercetării sale, adunînd informații, parcurgînd bibliografii chiar în limbi mai puțin accesibile, solicitînd fotografii și descrieri cînd locurile de depozitare actuală sau operele nu i-au fost accesibile — se pot întocmi sintezele de care avem nevoie.

După parcurgerea lucrării atât de meritorii a Olgăi Gratziou și a acestei încercări de prezentare, merită a ne pune întrebarea pe care autoarea cărții nu și-o pune pentru că teza este pentru ea axiomatică: aparține Matei al Mirelor doar ariei de cultură grecești? Grec de neam, cosmopolit și eclectic ca formație, scriitor în principal de limbă greacă pentru un public grec sau grecofil, el se integrează în primul rînd acestei culturi, dar 15 ani petrecuți în Țara Românească, unde a scris și slavonește și românește, după cum singur mărturisește, activ într-una din cele mai importante mănăstiri românești, în care arta sa dobîndește trăsături noi — chiar dacă legate de tradiția propriului trecut al poporului său — puse în legătură cu însăși politica Curții muntene de reînviere a «Bizanțului după Bizanț» și cu un anume gust orientalizant specific locului, influențînd în mod evident prin lucrările sale arta manuscrisului din secolul al XVII-lea muntean, el aparține, credem — și nu în mică măsură — și ariei noastre culturale.

TEREZA SINGALIA

REVISTE. *Amici dei musei, Federazione Italiana Amici dei Musei*, nr.: 23, febr. 1982; 24, mai 1982; 25, oct. 1982; 26, ian. 1983; 27, mai 1983; 28, sept. 1983

Revista italiană „Amici dei Musei”, editată de FIAM (Federazione Italiana Amici dei Musei) oferă, prin fiecare nouă apariție, o reușită îmbinare între studiile de specialitate. prezentările de expoziții, mese rotunde sau congrese, și informațiile — inerent succinte — asupra unor hotărîri și legi privind bunurile de cultură, precum și asupra activității asocia-

tilor *Amici dei Musei* din diferite orașe italiene. Așadar, dacă la o primă răsfoire revista poate apărea mai greu accesibilă decât alte publicații cu care un public mai larg este familiarizat, în fapt cititorul mai atent descoperă în paginile ei o suită de date relevante, în primul rând pentru viața artistică italiană, dar și pentru istoria de artă în general.

Spre deosebire de alte publicații italienești, ceea ce scoate această revistă în evidență este, pe de o parte, faptul că într-o țară atât de bogată în monumente și opere de artă majore, cum este Italia, nu s-a pierdut interesul și aplecarea către lucrările mai puțin cunoscute, valoroase prin ele însele, dar putând apărea — în peisajul marilor capodopere — de o importanță secundară, iar pe de altă parte, realitatea păstrării unei tradiții, tradiție ilustrată în cazul de față prin intensă viață artistică desfășurată de asociațiile *Amici dei Musei* din diferite orașe italiene.

Punctul de vedere al abordării încearcă să se adapteze cerințelor și receptivității moderne. Clasică analiză este uneori înlocuită prin confruntarea de opinii în reale sau false mese rotunde ce caută răspunsul la o serie de întrebări ce revin tot mai des în ultima vreme în atenția criticilor de artă de pretutindeni. Sint întrebări despre rolul și funcțiile muzeelor, despre raporturile cu publicul și evoluția atitudinii publicului în contact cu opera de artă, despre încercările și posibilitățile de modernizare și democratizare a muzeelor. Este semnificativă, din acest punct de vedere, desfășurarea întrunirii pentru acordarea Premiului muzeului european pe 1982, patronată de fundația Arthur Andersen: decernarea premiului a fost precedată de o masă rotundă la care Kenneth Hudson, considerat „părintele” arheologiei industriale, a formulat următoarele întrebări: De ce numărul muzeelor în lume crește cu 10 % în fiecare an? Este un fapt pozitiv sau nu? Care sînt sarcinile muzeului? Să documenteze tot sau să se specializeze? Cine este destinatarul funcțiilor muzeului? Ce face un muzeu pentru propriul public? Din păcate, nota Annei Grandi Clerici (no. 27/mai 1983) nu consemnează și opiniile participanților privitoare la aceste întrebări: ea subliniază, în schimb, rațiunile pentru care s-au acordat mențiuni citorva din cele 42 de muzee europene participante, rațiuni extrem de interesante pentru mentalitatea actuală asupra muzeului. De exemplu, Muzeul național al marmurei din Rînceas a primit o mențiune pentru încredințarea integrală a gestiunii unor persoane voluntare; Muzeul Goulandris de istorie naturală din Kifissa, pentru calitatea expoziției, dar și pentru importantul centru de documentare și cercetare din cadrul muzeului; Muzeul istoriei muzicii din Ringve pentru fixarea sediului într-o veche fabrică restaurată, pentru excelenta sală de concerte, pentru programul educativ permanent, dar și pentru centrul de difuzare și res-

taurantul cuprinse în incinta muzeului; Galeria Palatului Pepoli din Bologna, pentru găsierea unei organizări expoziționale neconvenționale pentru o galerie de artă etc.

În numerele din februarie și mai 1982, în cadrul aceleiași sfere de preocupări, întrebarea în jurul căreia se grupează răspunsurile specialiștilor este: „Museomania o creșcite culturale?”. Lara Vinca Masini răspunde subliniind că în ultimii ani există din partea publicului, îndeosebi din partea tineretului, o cerere crescîndă de informație, și implicit un interes crescînd pentru turismul cultural. În aceste condiții, se pune problema dacă și cum răspunde muzeul cererii de cultură, cerere pe care publicul o impune cu destulă duritate. Și, mai mult: dacă manifestările artistice — temporare sau permanente — răspund într-adevăr unor exigențe de prestigiu cultural sau numai unora de ordin politic-demagogic. Arta, după părerea Larei Vinca Masini, nu poate sluji exclusiv unor scopuri publicitare, ea trebuie să îndemne oamenii să gîndească, să fie un motiv de meditație și un stimul cognitiv, tocmai pentru a nu facilita acel „consumism” care — din nefericire — a pătruns și în muzee. Pe de altă parte, o manifestare artistică nu trebuie să fie „calmă”, ea trebuie să stimuleze publicul, să devină o temă de dezbateră; de aceea, chiar în cazul manifestărilor de anvergură (exemplificarea este făcută cu expoziția „Umanism — non-umanism în arta europeană 1890—1980”, ce a avut loc la Florența în 1980), trebuie să se evite cantonarea într-un context specific, fără nici o referire la prezent.

În același context, Sergio Cammelli precizează că interesul crescînd al publicului pentru muzeu este pe de o parte favorizat de bunăstarea crescîndă și de facilitățile pe care le oferă dezvoltarea rapidă a mijloacelor de comunicare, iar pe de altă parte stimulat de difuzarea unor splendide cărți de artă ce stîrnesc interesul pentru cunoașterea directă a capodoperelor reproduse. Astfel, interesul publicului nu este neapărat subordonat societății de consum, componenta curiozitate fiind un stimul cognitiv ce nu diminuează valoarea cunoașterii. De aceea expozițiile sînt realmente utile, oferind vizitatorului un adevărat „cod de lecturi”, un context mai accesibil (prin dublul lor caracter monografic și didactic) decât cel al marilor muzee în care publicul neinițiat se simte pierdut. Expoziția temporară dezvoltă și aspectul explicativ (afișe, cataloage, filme, note explicative), astfel încît vizitatorul găsește cu mai multă ușurință informația de care are nevoie. Așadar, conchide Sergio Cammelli, expozițiile servesc într-adevăr la educarea publicului, chiar a publicului neobișnuit să se apropie de o operă de artă și să o înțeleagă.

Mai sceptic, Antonio Paolucci afirmă că a gîndi că actuala explozie a turismului cultural este motivată exclusiv de dorința de studiu sau formație spirituală ar fi o naivitate. Pe de

altă parte, nici nu este vorba numai de un „consumism” vulgar; de aceea, ambele motivații trebuie acceptate, ele acționând concomitent.

În acest context, *Amici dei Musei* este „un trait d'union” între muzeu și societate. Rubrica permanentă „Notizie dalle Associazioni” consemnează inițiativele asociațiilor *Amici dei Musei* din diferitele orașe italienești, înființarea de noi asemenea organizații, rolul lor activ în viața culturală a Italiei. De exemplu, inițiativele asociației din Faenza au permis să se viziteze numeroase colecții particulare care altfel ar fi rămas necunoscute publicului, dar în același timp au permis și să se gîndească muzeul într-un mod diferit.

Privit în ansamblu, sumarul general al revistei are o structură relativ fixă. Rubricile deja amintite sînt întregite prin dări de seamă privitoare la întâlniri și congrese (ex. Congresul de istoria miniaturii de la Cortona; al XIX-lea Congres internațional al FIDEM — Fédération Internationale de la Medaille), precum și la ultimele modificări din anumite muzee și la viața muzeelor în general. De multe ori, studiile de specialitate — atunci cînd nu se referă la o carte, o expoziție sau un articol — tratează, așa cum deja am menționat, artiști, opere și perioade mai puțin cunoscute, relevîndu-le astfel atenției publicului (ex. Ilustratori francezi din sec. XVIII, de Fabia Borroni Salvadori; Mozaicul pavimentar de la San Fabiano din Pratto, de Claudio Cerretti și Carlo Paoletti, etc.).

Sumarul se completează cu știri despre legi și fonduri (uneori citînd integral textul legilor în cauză, de exemplu Legea 512 — Regimul fiscal al bunurilor culturale, însoțită de comentariul lui Antonio Paolucci, Către o nouă legislație a bunurilor culturale); precum și cu o amplă rubrică expozițională, prezentînd evenimentele expoziționale deosebite: Picasso —

opera (Firenze); Giorgio de Chirico (Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma); 1482—1982 Leonardo la Milano; Goticul sinez ș. a. O mențiune aparte merită expoziția „Pictura napolitană de la Caravaggio la Giordano”, expoziție care, după un lung turneu în Europa (Paris, Grand Palais: Londra, Royal Academy of Art) și Statele Unite (Washington, National Gallery), în toamna anului 1983 s-a întors la Napoli, unde a fost îmbogățită cu sculptură și produse ale artelor minore din secolul al XVII-lea și prezentată sub titlul general: „De la Caravaggio la Luca Giordano”. Daily Telegraph definește expoziția ca „cea mai mare manifestare artistică la nivel european” proiectînd imaginea Neapolelui ca o reală capitală europeană a acelei vremi.

În afară de cele cîteva manifestări comentate mai pe larg, lista completă a expozițiilor este prezentă în fiecare număr al revistei la rubrica Notiziario Bibliografico, alături de lista ultimelor cărți de artă apărute, fiecare cu micul său comentariu critic. Impresionează din nou, preocuparea constantă pentru o viață artistică activă, cantonată în tradiții, dar și în realitățile moderne, precum și — prin numărul mare de apariții editoriale — nevoia de a satisface cererea crescîndă de informație, din cele mai variate epoci și domenii de artă (Istoria arheologiei de Glyn Daniel; Secolul XVII florentin de Piero Bigongiari; O viață pentru artă de Peggy Guggenheim; Legenda artei moderne de Dore Ashton etc.). Este, desigur, un răspuns la una dintre întrebările mesei rotunde comentate la început (Museomania o crescita culturale?). Astfel revista își încheie rotund sfera preocupărilor, oferindu-se cititorului ca un întreg armonios, cu accente ce revin pe aceleași puncte esențiale, impunîndu-le atenției celor interesați.

ENA GIURESCU

CORNEL IRIMIE

Între cei care, după al doilea război mondial, și-au consacrat viața și activitatea studierii culturii populare românești, Cornel Irimie se distingea nu numai prin cunoștințele și experiența de teren, ci și prin energia și dinamismul personalității sale. Luptînd din fragedă tinerețe cu adversitățile soartei, și-a păstrat de-a lungul vieții un entuziasm răzbatător care, luminat de idealurile științei și de dragostea de țară, a fost elementul dominant al înfăptuirilor sale.

Născut la 17 ianuarie 1919 în Sibiu, a fost crescut în prima copilărie de bunicii săi, în satul Movile din județul Sibiu, apoi a urmat ca bursier liceul din Sighișoara (1930—1937), întreținându-se din meditații, iar verile petrecîndu-și-le la muncile cîmpului. Între 1937—1941 a fost student al Facultății de Filozofie și Litere din București, tot ca bursier, din acei ani datînd și preocupările sale de sociologie rurală, participînd în cadrul echipelor monografice ale profesorului Dimitrie Gusti la campaniile de cercetare din Drăguș-Făgăraș (1938), iar apoi, fiind angajat ca asistent pentru cercetări la Institutul de Cercetări Sociale (1939). Rezultatele cercetărilor de teren au fost fructificate în teza sa de licență „Relații sociale între sate — cercetare monografică în 17 sate din Țara Oltului” (1941), mentorul său fiind Traian Herseni. În același an a obținut o bursă în Germania, unde a studiat probleme de etnografie și folclor la universitatea din Jena, între anii 1941—1943. Reîntors în țară, între 1945—1949 a publicat numeroase articole și broșuri privind problemele vieții rurale românești: reforma agrară, îmbunătățirile funciare, centrele de mașini agricole, dezvoltarea cooperăției țărănești etc. Dezvoltîndu-și studiile anterioare, și-a susținut, în 1948, teza de doctorat în sociologie cu tema „Relații sociale interesate în Țara Oltului”. Tot în această perioadă a realizat primul recensămînt al instituțiilor de artă și cultură din România.

Din mai 1953 a lucrat la Muzeul Brukenthal, din Sibiu, unde și-a desfășurat, timp de trei decenii, activitatea sa creatoare, străbătînd toate treptele ierarhiei științifice și administrative, de la asistent, șef de secție și director adjunct științific, pînă la director coordonator al acestui prestigios complex muzeal de rang european. Între 1956—1968 a activat ca cercetător științific principal și șef de sector în secția de științe sociale a Academiei R.S.R., Filiala Cluj-Sibiu. În ambele calități, muzeograf și cercetător științific, Cornel Irimie a depus o remarcabilă muncă de cercetare, incluzînd studii de teren extinse în aproape toate zonele etnografice ale țării, precum și o vastă acțiune de organizare a secției de artă populară și etnografie a Muzeului Brukenthal. Împletind cercetarea fundamentală cu cea aplicativă, a reușit să creeze la Muzeul Brukenthal un adevărat centru de cercetare a culturii populare românești și a naționalităților conlocuitoare, alcătuiindu-și un select colectiv de colaboratori care azi îi continuă munca. Ordonat și meticolos, insistent și energic, Cornel Irimie era animat în același timp de largi viziuni organizatorice, puse în slujba unui elevat activism cultural, preocupările sale îndreptîndu-se și spre aspectele contemporane ale culturii populare. Îndrumarea acesteia el o concepea ca pe o misiune științifică, aducînd în sprijin aparatul științific și critic necesar. Experiența sa de cercetător sociolog l-a ajutat să pună bazele unui sistem de fișe, al unei fototechi, a unei arhive, toate la un loc, alăctuind un valoros instrument de lucru. Documentarea pe care a realizat-o constituie un exemplu pentru muzeografia românească, fiind cercetată, de asemenea, și de numeroși specialiști străini. Pe această bază documentară a pornit la drumul lung, încununat de succes, al realizării Muzeului Tehnicii Populare, din Dumbrava Sibiului.

Un capitol important al muncii sale îl constituie activitatea desfășurată pe tărîmul realizărilor românești din domeniul etnografiei, al artei populare și al muzeologiei de ramură, peste hotare. Începînd din 1964, a efectuat numeroase călătorii peste hotare, organizînd expoziții, ținînd cursuri și conferințe în R.F. Germania, Anglia, Franța, Italia, URSS, Suedia, Danemarca, Belgia, Iugoslavia, Norvegia, Polonia, Austria etc., devenind o personalitate proeminentă a mișcării muzeografice europene. A fost membru al comitetului de conducere al Asociației muzeelor et-

nografice în aer liber din Europa, prezidînd reuniuni ale acesteia (Graz, Stockholm, Cardiff etc.). Bogata sa experiență de cercetare și-a împărtășit-o studenților săi de la Facultatea de Filologie și Istorie din Sibiu (1968—1973), precum și numeroșilor învățăcei în ale muzeologiei din țară și din străinătate, participînd la diferite simpozioane și cursuri.

A publicat numeroase studii și articole, precum și cărți, temele sale predilecte fiind, pe lîngă relațiile sociale, păstoritul, instalațiile tehnice țărănești, ceramica, pictura pe sticlă, arta lemnului, portul popular, ornamentica tradițională a creației plastice țărănești.

Robustul său optimism, dragostea de muncă nu l-au părăsit pînă în ultimele clipe, făurind noi planuri, imaginînd noi activități menite să contribuie la progresul etnografiei românești, al așezămintelor noastre muzeale. A fost director al Muzeului Brukenthal pînă aproape în pragul trecerii sale din această viață, petrecută la 22 martie 1983, lăsînd pe lîngă atîtea realizări, vise și proiecte neîmplinite.

PAUL PETRESCU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- Enesciana*, vol. II-III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub. red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- DUȚU ALEXANDRU, *European intellectual movements and modernization of Romanian culture* (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești, I, Din antichitate până la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona «Porțile de Fier»*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de Istoria Artei, *An abridged history of Romanian theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHĂ ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

